VAN DE VELDE







DIE NEUE BAUKUNST

MONOGRAPHIENREIHE

BAND I

VAN DE VELDE

1920

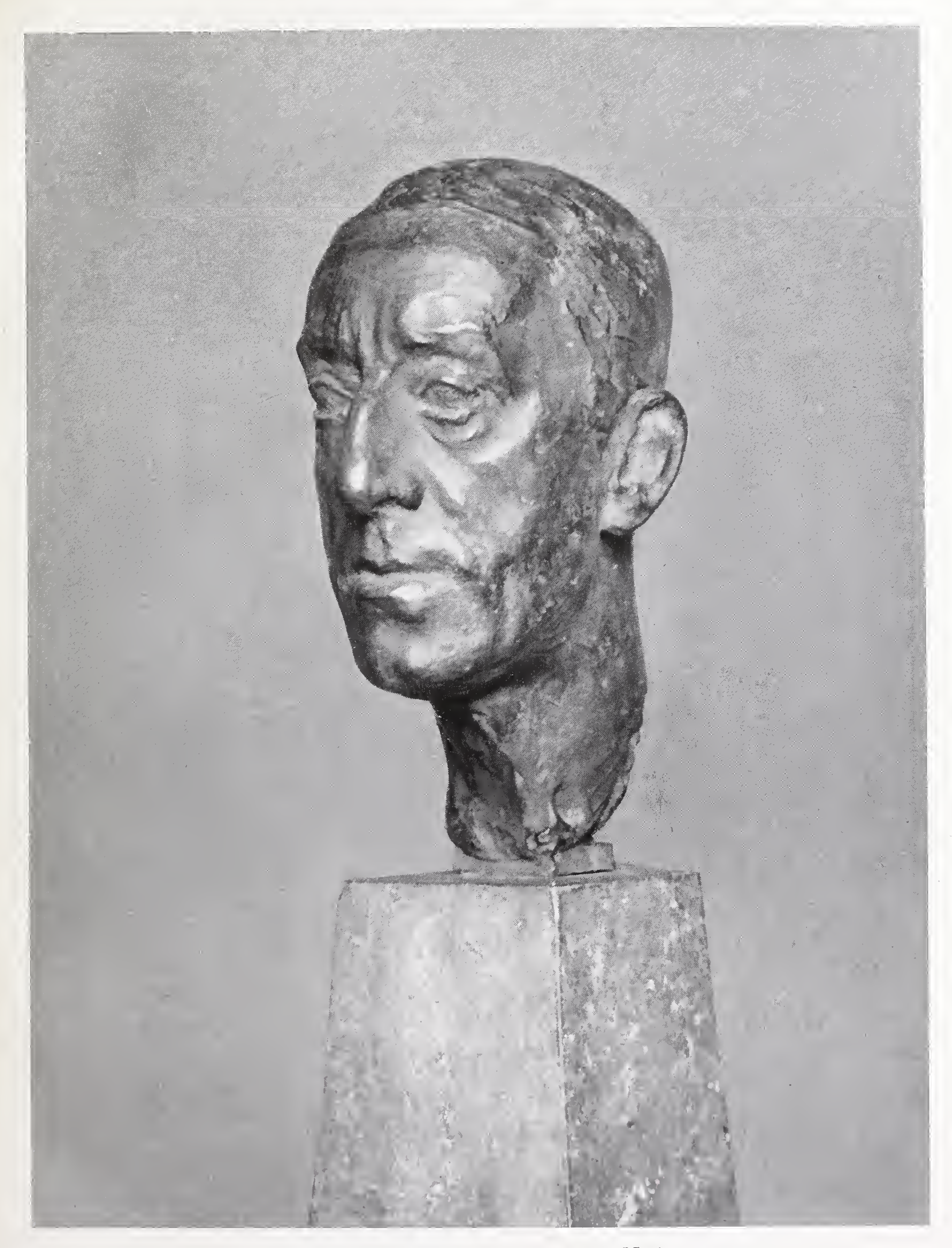
FOLKWANG=VERLAG · HAGEN i. W.

Klischees und Druck F. Bruckmann A.G., München

LEBEN UND SCHAFFEN DES KÜNSTLERS

VON KARL ERNST OSTHAUS





Henry van de Velde von Georg Kolbe
im Auftrage des Verfassers für die Deutsche Abteilung der Genter Weltausstellung 1913 hergestellt

HENRY VAN DE VELDE wurde am 3. April 1863 zu Antwerpen geboren. Antwerpen! Der kühnste Turm der Gotik steigt vor uns auf, weitherrschend über die braunen Fluten der Schelde und die an ihrem Ufer hingebreitete Stadt. Prangende Bürgerhäuser reihen sich mit dem säulenreichen Rathause um einen Platz, der den Glanz Karls V. sah. In Kirchen und Museen aber zeugen die Meisterwerke der Rubens, Jordaens und van Dyck von Tagen noch stolzerer Größe. Welch lockender Schauplatz für eines Künstlers Jugendzeit!

Aber der würde sich vergreifen, wer nach beliebtem Schema der Kunstgeschichte van de Velde aus seinem Milieu zu erklären unternähme. Weder Gotik noch Renaissance noch Barock haben auf seine Entwicklung eingewirkt. Gerade er bildet ein Beispiel, wie ein großer Künstler in beinahe feindlichem Gegensatz zu seiner Umgebung aufwachsen kann. Die Banalitäten seiner modernen Umgebung haben ihn mehr abgestoßen, als die Reste einer großen Vergangenheit ihn zu fesseln vermochten. Zu Rubens und Jordaens fand er sich erst in späteren Jahren, auf dem Wege über Delacroix und Renoir. In der Jugend befremdete ihn ihre pathetische Geste. Eher lockte ihn Rembrandt; doch waren diese Eindrücke zu flüchtig, um als Komponenten seiner Entwicklung hier verzeichnet zu werden.

Sein Vater war Chemiker und Apotheker, im Berufe befangen; auch seine Mutter und acht Geschwister nahmen keinen Einfluß auf ihn, der für seine spätere Laufbahn hätte entscheidend sein können. Er besuchte das Kgl. Athenäum, lernte Latein und Griechisch wie jeder normale Schüler und lebte selbst in der Vorstellung, daß er später einmal als Jurist der Gemeinschaft dienen würde. Für diese Berufsart entschied man sich im Elternhause, weil ein Bruder der Mutter, Polydore de Paepe, als berühmter Jurist am Kassationshof zu Brüssel amtierte und man sich von ihm eine tatkräftige Förderung des Neffen versprach.

Doch es gab einen Ort in Antwerpen, der die Leidenschaft des jungen Henry immer aufs neue entfachte. Das war der Hafen. Hier liefen die großen Dampfer aller seefahrenden Nationen aus und ein, Inder und Chinesen tauchten auf, und Neger mit bunten Papageien mischten sich darein. Man konnte an Bord steigen und über die ungeheuren Kolben der Schiffsmaschinen staunen. Am Ufer aber ratterten die Krähne und hoben aus den gewaltigen Leibern der Seeungetüme die Produkte und Fabrikate aller Weltteile ans Licht. Hier verknüpften sich die Gedanken des Knaben mit zwei Ideen, die für sein späteres Schicksal von Bedeutung werden sollten, mit der technischen Schönheit und dem Internationalismus.

Sein Gefährte auf diesen Streifzügen war der spätere Dichter Max Elskamp, mit dem ihn eine herzliche Freundschaft dauernd verband. Der Junge hatte Auge und Gefühl für die versteckte Poesie des Volkslebens, das sich im Hafen und auf den Gassen Antwerpens so vielgestaltig und ursprünglich entfaltete. Henry, der des Flämischen mächtig war, mußte dabei oft den Vermittler spielen. Denn die flämische Sprache war damals noch nicht wieder zu Ehren gelangt; sie galt als das Idiom der Domestiken und Gemüsekrämer, und Max Elskamp beherrschte sie nicht. Die Sprache der Bildung war das Französische. Auch in der Familie van de Velde bediente man sich nur seiner in der häuslichen Unterhaltung.

So versteht es sich leicht, daß eine der frühen Leidenschaften des jungen Henry die für französische Literatur war. Max Elskamp war darin sein Führer. Sie lasen zusammen Verlaine, Rimbaud und Mallarmé.

Ein zweiter starker Eindruck französischer Kultur, der zugleich seine Neigung zur bildenden Kunst begründete, traf ihn in einer Ausstellung französischer Impressionisten, die gegen Ende seiner Schulzeit in Antwerpen stattfand. Manets Barmädchen war darunter, außerdem sein Bildnis des Sängers Faure als Hamlet, das jetzt die Hamburger Kunsthalle ziert. Was Memling, Rubens,

Jordaens nicht vermocht hatten, das vollbrachte Manet. Der Künstler in Henry entdeckte sich, und von diesem Augenblick an schlug der Gedanke, der Jurisprudenz aufzukündigen, in ihm Wurzel.

Die Gelegenheit dazu ergab sich kurz nach seiner Reifeprüfung wie von selbst. Sein ältester Bruder war mit einer Italienerin verehelicht. Sie war ungemein schön und der Abgott der ganzen Familie. Ihr plötzlicher Tod rief die größte Verwirrung auch im schwiegerelterlichen Hause hervor. Die Kinder lebten in dieser Zeit ohne Aufsicht und Leitung, und es konnte wochenlang unbemerkt bleiben, daß sich Henry, statt zur Universität nach Gent zu gehen, in die Akademie der Künste zu Antwerpen einschreiben ließ. Als diese Eigenmächtigkeit seinen Eltern nach Wochen zum Bewußtsein kam, entschlossen sie sich unter Vorbehalten zur Zustimmung.



Des Künstlers Eigenhaus in Uccle (1895)

Henry war also Kunstjünger. Er harrte drei Jahre an der Akademie aus. Nach Erledigung der üblichen Zeichen- und Malkurse trat er in das Privatatelier des damaligen Direktors Charles Verlaet ein. Dieser spielte in Antwerpen eine revolutionäre Rolle. Er stellte den in der »Antwerpener Sauce« gemalten Bildern seiner Kollegen Studien aus dem Orient gegenüber, die in der reineren Farbigkeit und größeren Lichtfülle einen entschiedenen Fortschritt anzeigten. Einmal auf diesen Weg gedrängt, lag es nahe, daß der junge Maler nach dem Mittelpunkt aller Lichtmalerei, nach Paris, strebte. Er siedelte 1884 dorthin über. Seine Empfehlungen wiesen ihn an Bastien Lepage, den Begründer des Pleinair. Aber Bastien Lepage war damals schon krank und konnte junge Schüler nicht mehr annehmen. So kam Velde zu Carolus Duran. Dieser stand damals auf der Höhe seines Ruhmes. Er porträtierte Amerikanerinnen für 20–25000 Franken und lebte wie ein Fürst. Aber das Glück trübte ihm nicht den Blick. Neidlos erkannte er in Manet den Führer zu neuen Zielen, und er wurde nicht müde, seine Schüler immer wieder auf ihn hinzuweisen. Velde blieb ein Jahr bei ihm und entschloß sich dann, seinem Rate folgend, allein und in der Stille zu arbeiten. Das klassische Barbizon, durch Corots und Millets Wirken geweiht, zog ihn an. Die Landschaften aber, die dort entstanden und die seinem Bildungsgange entsprochen haben müssen, hat er später, als er zum Neoimpressionismus übertrat, sämtlich vernichtet.

Nach Hause zurückgekehrt, mochte er auf die Ruhe des Landlebens nicht verzichten. Er hielt sich darum zunächst in der Heide von Calmphout, nahe der holländischen Grenze, auf. In diese Zeit (1886) fällt die Gründung der Antwerpener Künstlervereinigung »Als ick kan«, an der er teilnahm. Eines ihrer Mitglieder, der Holländer Luyten, hat diesen Kreis in einem Bilde verewigt, das heute

dem Antwerpener Museum gehört. In ihm ist uns die früheste künstlerische Interpretation van de Veldes erhalten. Die Gruppe mag zehn bis zwölf Jahre bestanden haben.

Inzwischen aber hatte sich in Wechel=der=Sande, ebenfalls unweit der holländischen Grenze, eine Kolonie von Malern angesiedelt, die das Neuland der Lichtmalerei suchten, unter ihnen Heymans, Rosseels und Crabeels. Sie galten als Hauptvertreter des belgischen Luminismus, der abseits vom französischen Impressionismus eigene Wege suchte. An sie schloß Velde sich an. Zugleich aber knüpfte er Beziehungen nach Brüssel an. Dort entfaltete sich soeben unter Führung der »Vingt« einer der glänzendsten Abschnitte des belgischen Kunstlebens. Unter den »Zwanzig« waren Männer, die als=bald Europa mit dem Klang ihres Namens erfüllen sollten. Wir nennen: James Ensor, Fernand Khnopf, Vogels, Theo van Rysselberghe, Félicien Rops, Willy Schlobach, Henry de Groux, Lemmen, Finch, Jan Toorop und die Bildhauer Paul Dubois, George Minne und Rodin. Sie veranstalteten jedes Jahr glänzende Ausstellungen, zu denen jeweils auch zwanzig ausländische Künstler zugezogen wurden. Nach Deutschland erging der Ruf an Liebermann, Max Klinger und Kurt Herrmann, von Frankreich wurden neben vielen anderen Cézanne, Renoir, Gauguin, Denis, Seurat und Signac zum ersten Male gezeigt. Seurat stellte »La grande jatte« aus. Diese Bilder erregten in der Brüsseler Kunstwelt den in solchen Fällen üblichen Sturm der Entrüstung, aber sie hatten die Wirkung, daß mit Finch und van Rysselberghe auch van de Velde zum Neoimpressionismus übertrat. (Bilder bei Heymann, Elskamp und beim Künstler selbst.)

Indessen bereitete sich bei dem Künstler ein physischer Zusammenbruch vor, dessen Ursache in Überarbeitung und Unterernährung zu suchen war. Es kam hinzu, daß seine Mutter, auf den Tod krank, zu ihm nach Wechel=der=Sande kam, um in der Pflege des Sohnes ihre Tage auf dem Lande zu beschließen. Henry pflegte die Mutter mit Aufopferung; sie starb ihm unter den Händen in einem Dorfe bei Antwerpen, wohin er sie überführt hatte (1889). Nach ihrem Tode brach er selbst voll=ständig zusammen. Zu seiner Genesung begab er sich wieder nach Calmphout, wo seine um vier Jahre ältere Schwester ein Sommerhaus besaß. Hier fristete er bis zum Herbst 1893 ein ziemlich kümmerliches Dasein. Heftige Schmerzen, vom Genick ausstrahlend, erschütterten seinen Körper; mit Mühe schleppte er sich, von seinen Pflegern gestützt, im Garten von Bank zu Bank. Aber der Kopf blieb klar. Es gelangen ihm sogar noch zwei Bilder (bei Velde und Thorn=Prikker); doch malte er sie ohne das Gefühl einer inneren Notwendigkeit. Denn neue Ideen hatten von ihm Besitz ergriffen, und die Stunde war nahe, da das Haupt des Siechen ein neues Zeitalter der Kunst gebären sollte.

Schon lange hatte ihn die Frage nach der tieferen Berechtigung des Bildermalens gequält. Malen entsprach zwar seiner Neigung, aber konnte Befriedigung einer Neigung Ziel und Zweck des Lebens sein? Sein Geist grub tiefer. Er fragte nach dem Sinn des Lebens überhaupt. Um jene Zeit begann der Sozialismus die wachen Geister in Belgien zu beschäftigen. Velde packte das Problem; er las Kropotkin, Stirner, Tolstoi, Carpenter, Nietzsche. Immer deutlicher empfand er die Verantwortung, von seinen Kräften den besten Gebrauch zum Wohle der Menschheit zu machen. Aber was war der beste Gebrauch?

Die schwache Seite des Sozialismus war es von jeher, daß die hochwertigen Kräfte des Einzelnen bei ihm keine Rolle spielten. Doch brachte Nietzsche gerade diese Kräfte in der Seele des Künstlers stark zum Bewußtsein. Das erlösende Wort sprach Finch, indem er seine Aufmerksamkeit auf William Morris lenkte. Morris, der Schüler jenes Ruskin, der sich lange Fahrten von der Postkutsche schütteln ließ, um dem Teufelswerk der Eisenbahn nicht seinen Tribut zu zahlen, wollte der Häßlichkeit des modernen Lebens durch eine Erweckung des Mittelalters begegnen. In dem edlen Bestreben, die mechanisch gewordene Arbeit wieder zu durchgeistigen, den Arbeiter durch die Kunst zur Menschenwürde

zurückzuführen, verfemte er die Maschine und predigte und übte das der menschlichen Seele nähere Handwerk. Seine Gedanken zur Versittlichung der Arbeit werden immer unvergessen bleiben, wie denn auch seine Werke eines ehrenvollen Platzes in der Geschichte der Künste sicher sind. Das Wirken dieses ungewöhnlichen Mannes wirkte auf Velde wie eine Offenbarung. Und zwar war der Eindruck ein zwiefacher. Daß ein Mensch sich der Häßlichkeit des modernen Lebens entgegenwarf, indem er selbst Hand an seine Erscheinung zu legen wagte, erlöste ihn von seinen Zweifeln an der bildenden Kunst. Er sah jetzt seinen Weg vor sich: Die bildende Kunst mußte angewandte Kunst werden, angewandt auf das Leben, aus dem ihr Geist entflohen war. Und die Arbeit an der Schönheit mußte den Menschen den verlorenen Adel zurückgewinnen. So öffnete sich ihm der Blick auf eine Zukunft, die in neuem lockenden Lichte lag.



Des Künstlers Eigenhaus in Uccle

Aber seine Gedanken griffen bald über Morris hinaus. War dieser nicht der Exponent einer reichen, gesättigten Kultur, für die es ökonomische Klippen nicht gab? Mußten nicht Morris vornehme Instinkte an den volkswirtschaftlichen Tatsachen auf dem Kontinente zerschellen? Dort, wo nur die Maschine die Ernährung übervölkerter Staaten gewährleistete? War es denkbar, dieses Mittel der modernen Massenerzeugung aus der Arbeit auszuschalten?

Aber war denn wirklich die Maschine, dieses Produkt des Menschengeistes, schuld an allen Greueln, die uns umgaben? War es nicht vielmehr ihre geistlose Anwendung? Und sollte es nicht möglich sein, auch ihren Erzeugnissen das Gepräge der Schönheit zu geben? Die Welt von der Häßlichkeit zu erlösen, ohne die Entwicklung zu verneinen? Velde begann, in der Maschine selbst eine neue Schönheit zu sehen. Hatten ihm nicht die Schiffe im Antwerpener Hafen und ihre Maschinen den stärksten Eindruck seiner Kindheit gegeben? Jetzt begann er, sie mit der geschnörkelten Schönheit dessen zu vergleichen, was die Menschheit Kunst nannte. Mit jenen Fassaden voller Säulen und Voluten, die straffe Eisenkonstruktionen verkleideten. Mit jenen Möbeln voller bombastischem Zierat, die eine moderne Wohnung zum Abriß einer ganzen Stilentwicklung machten. Alles das hatte ihn kalt gelassen, die Maschine hatte ihn mächtig angezogen. Worin lag diese geheimnisvolle Macht? War es nicht die Vernunft, die in ihr waltete, die alle Teile zu einem zweckvollen Tun auf das Genaueste zusammen=



Aus dem Hause des Künstlers in Uccle

stimmte? Und war es nicht ein großer Gedanke, von diesem Punkte aus die ganze Welt zu erneuen? Ihr einen Stil zu geben, der auf Vernunft, auf Zweckmäßigkeit begründet war?

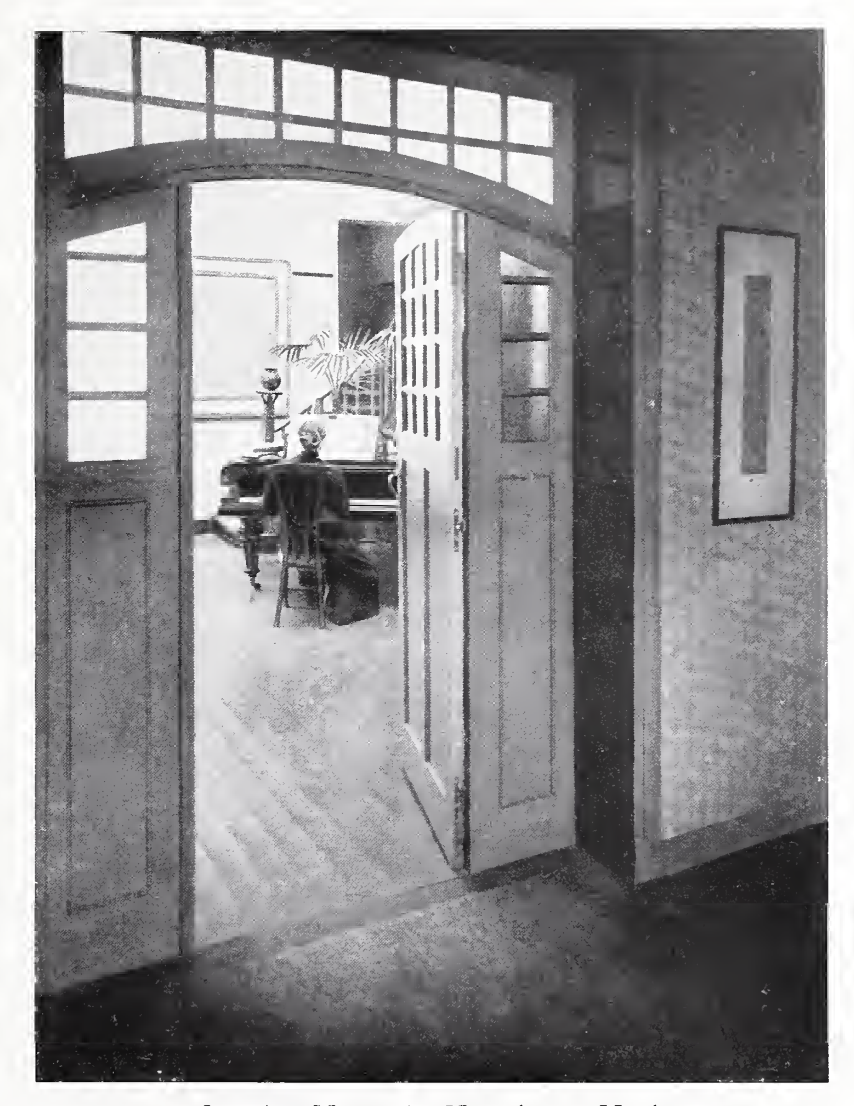
Er sah sich bestätigt durch die Beobachtung, daß am Ende auch jeder frühere Stil auf Zweckmäßigkeit sich gründete. Nur mußte man ihn an der Quelle studieren. Wo gab es eine genauere Logik als in der Gotik? Nur unsere Anwendung ihrer für ganz andere Zwecke erdachten Formen war absurd. Wo der Mensch absichtslos schuf, leitete immer Vernunft seine Hand. Nur in der Renaissance glaubte er sie zu vermissen, diese schien ihm darum ein »frevelhaftes Spiel des Lebens mit dem Tode«.

Übrigens war es nicht die Maschine allein, aus der die neue Zeit zu ihm sprach. Im Schnitt des modernen Anzugs, im elastischen Schwung des Mädchens beim Tennisspiel glaubte er dieselbe Linie zu erkennen, die jener ihre Schönheit gab. Es gab also einen Neuen Stil; man mußte ihn nur erkennen, ihn befreien von dem abgelebten Tand aus Großväterzeiten, mit dem er sich, seiner selbst nicht achtend, behing. So reifte im Hirn des Kranken von Calmphout ein neues Zeitalter heran, und mit dem Denken genas auch der Kranke selbst. In einen Vortrag »Déblaiement d'art« faßte er die grundlegenden Ideen zusammen. Er hielt ihn in der Libre Estétique zu Brüssel, die nach Auflösung der »Vingt« deren Bestrebungen unter dem Sekretariat von Octave Maus fortsetzte. In großen Zügen wies er auf alles hin, was in England und Frankreich auf dem neuen Wege schon erreicht war, und pries als das Land der Zukunft, das die Erfüllung bringen müsse — Amerika.

Zugleich aber begann er, als Künstler die neuen Grundsätze in die Tat umzusetzen. Es entstand sein erstes handgearbeitetes Werk, ein Wandbehang mit der Anbetung des Kindes, das von Engeln in roten Gewändern umgeben war. Die Libre Estétique machte es 1893 in ihrer Ausstellung den Zeitgenossen bekannt.

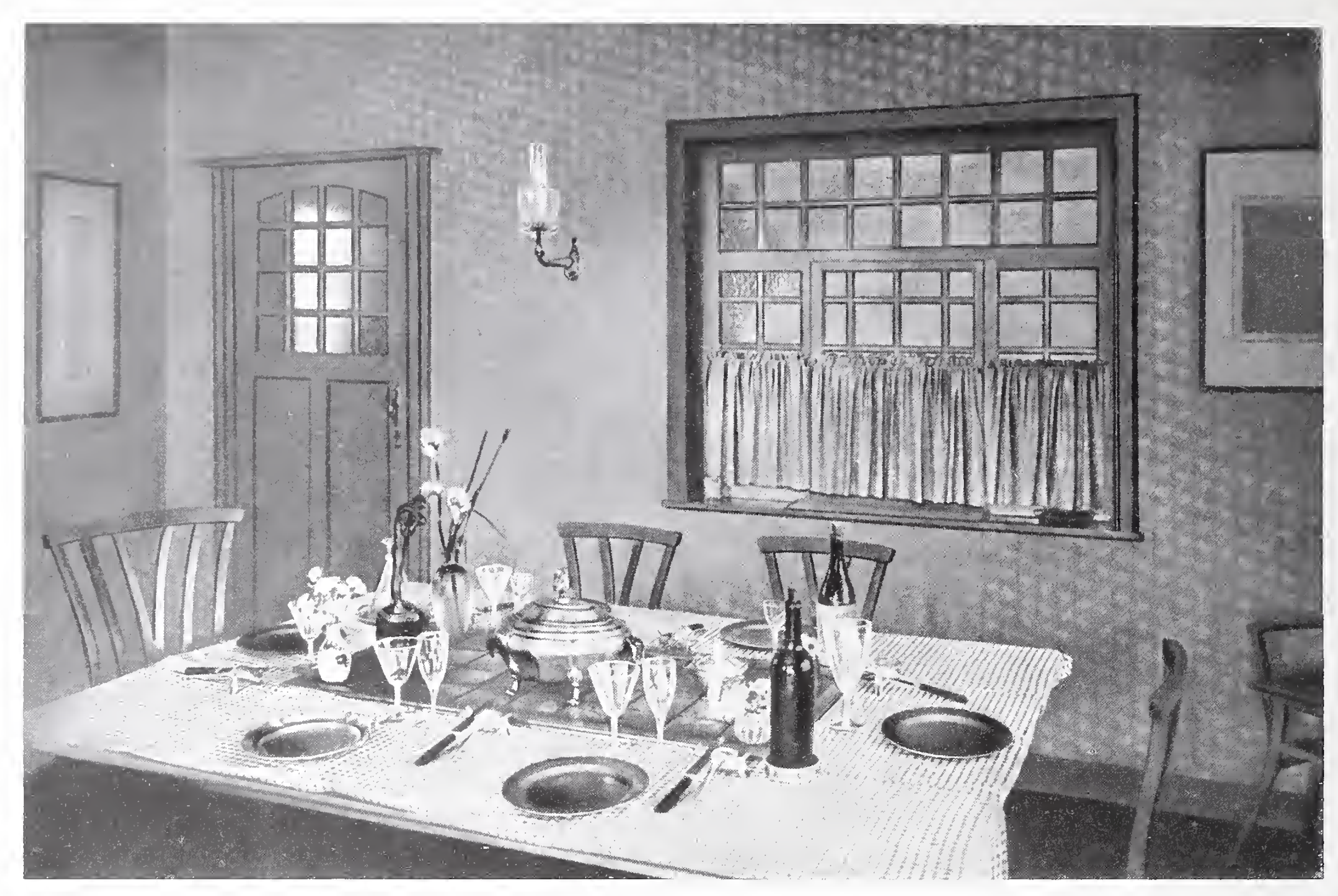
In diese Zeit fällt ein Ereignis, das für sein ferneres Lebensschicksal von Bedeutung werden sollte. Er lernte im Kreise der Zwanzig Maria Sèthe, seine spätere Gattin, kennen. Von ihrem Vater, der holländischer Filzfabrikant war, hatte sie die rassig-blonde niederdeutsche Art; ihre Mutter war

Deutsche aus Wiesbaden. Sie war in Paris geboren, doch hatte der Vater seine dortige Fabrik unter dem Druck der Niederlage von 1871 nach Uccle bei Brüssel verlegen müssen. Dort war sie aufgewachsen. Velde lernte sie als Schülerin Theos van Rysselberghe kennen. Ihre Schwester heiratete damals den Bildhauer Paul Dubois. So verknüpften sie mancherlei Fäden mit der jungen Kunst. Aber auch in seiner Schwiegermutter fand Velde eine verständnisvolle Freundin. Sie drang nach dem Tode ihres Gatten (1893) eifrig auf die Heirat der Verlobten, obgleich Velde selbst, ohne feste Stellung, Bedenken dagegen hatte. Im April 1894 fand die Hochzeit statt.



Aus dem Hause des Künstlers in Uccle

Seine Bemühungen, sich dauernd Einnahmen zu sichern, hatten zunächst nur die Erlaubnis zur Folge, an der Akademie zu Antwerpen Vorlesungen über die Renaissance im Kunstgewerbe zu halten. Sein Ziel war dabei die Gründung einer Kunstgewerbeschule. Aber dazu war die Zeit noch nicht reif. Von dieser akademischen Tätigkeit ist uns nur noch die Eröffnungsrede in den „Laienpredigten", seiner späteren Aufsatzsammlung, erhalten. Inzwischen entstanden aber weitere Inkunabeln seiner kunstgewerblichen Tätigkeit. Für drei Gedichtsammlungen von Max Elskamp entwarf er Buchschmuck, für die Maison du peuple ein Konzertprogramm, daneben eine Folge von Tapetenmustern. Vor allem aber regte ihn sein werdender Hausstand zur Herstellung eigener Möbel an. Es war ihm unmöglich geworden, von Gegenständen umgeben zu sein, die ihren Sinn und Zweck nicht zum Ausdruck brachten. Er hatte sich, vielleicht nach dem Vorbild der Maschine, gewöhnt, bei jedem Erzeugnis menschlicher Hand nach dem inneren Zusammenhang, nach seiner Struktur zu fragen. So kam es, daß seine ersten Stühle das Gepräge gestalteter Konstruktion annahmen. Mit späteren verglichen erscheinen sie skeletthaft; das weiche Fleisch der Polsterung umgreift noch nicht mildernd den sperrigen Bau des Gerüstes. Aber sie sind darum nicht Konstruktion schlechthin, der feine Sinn des Künstlers für Maß und Form hat sich auch bei den ersten tastenden Versuchen nicht verleugnet. In der Ornamentik dieser Tage empfinden wir schon jenes Gleichgewicht des Lineaments, das später die Idee der Komplementärlinie eingeben sollte. Bewußt wurde schon das Gegenspiel von Form und Gegenform gehandhabt, jenes Prinzip, das die Mustergestaltung der kommenden Jahre entscheidend beeinflussen sollte.



Speisezimmer im Hause des Künstlers zu Uccle

Frau Sèthe, durch die Ergebnisse dieser Tätigkeit in ihrem Vertrauen bestärkt, faßte nunmehr den Entschluß, ihrem Schwiegersohn die Mittel zu einem eigenen Hause zur Verfügung zu stellen. Sie hatte sein Schaffen genau verfolgen können, da die jungen Eheleute das erste Jahr ihrer Ehe im Elternhause zu Uccle verbrachten. Dort stellte sie nun auch einen Bauplatz zur Verfügung. Es stand von vornherein fest, daß Velde, obwohl nie mit Bauarbeiten befaßt, das Bauprojekt selbst entwerfen sollte. Die wohl von Morris übernommene Idee des Eigenhauses spielte dabei mit. Es kam Velde während der Arbeit noch nicht in den Sinn, daß er aus der Tätigkeit des Bauens später einmal einen Beruf machen sollte. Nur der Wunsch, sich sein Haus zu schaffen, seine Umgebung zum Gegenbild seines Wesens zu machen, mit ihr verwoben zu sein wie mit einem Teile seiner selbst — dieser Wunsch führte ihm die Hand. Die technischen Fragen beriet er mit seinem Unternehmer. Sein Respekt vor der Konstruktion ließ es nicht zu Konflikten kommen. Im übrigen begann er die Arbeit ohne jede Theorie des Entwerfens. Er prüfte die Bedürfnisse und stellte die Bewegungslinien fest. Fenster und Türen trug er nach den gleichen Grundsätzen ein. Erst dann kontrollierte sein Maßempfinden das Gefüge der Räume. Es ergaben sich hier keine Widersprüche; vielmehr überraschte ihn jene prästabilierte Harmonie zwischen Form und Gehalt, die jeden ernsthaft schaffenden Künstler zum Gläubigen macht. So erlebte er in der Arbeit selbst die Idee des Organischen; er erkannte darin das Urgesetz aller Kunst und legte es dem Begriff des neuen Stils, für den er wirken wollte, zugrunde.

Tatsächlich erscheint das Haus wie gewachsen. Die Räume atmen Ruhe und Harmonie, das Äußere ist von überzeugender Schlichtheit. Die Struktur ist leise betont; doch findet man so wenig unorganische Zutaten wie an einem schönen Körper, dessen Glieder und Organe der vollendete Ausdruck inneren Lebens sind. Einem Betrachter unserer Tage wird es kaum als Seltsamkeit auffallen. Wie



Ruheraum zu Dresden ⟨1897⟩
⟨unvollendet aufgenommen⟩

es aber auf jene Zeit wirkte, der Unnatur zum Lebenselement geworden war, lehrten täglich Leichen=züge, die dem nahen Kirchhof zustrebten und sich unter seinem Eindruck aus einem Trauergefolge alsbald in einen munter scherzenden Spötterzug verwandelten.

Eine nicht geringe Ursache des Aufsehens, das dieses Haus machte, lag vielleicht in der feinen, auf Gelb und Grau gestimmten Farbengebung. Man kann sich heute kaum noch eine Vorstellung von der Verwilderung machen, die in den Farben der Architektur damals eingerissen war. Ein Haus, dessen Farben überlegt waren, wirkte auf die Menge wie ein Paradiesvogel auf Krähen. Dabei waren die Farben, die Velde gewählt hatte, keineswegs bunt oder unangemessen. Er verfolgte schon damals den Grundsatz, von der Urfarbe seiner Materiale auszugehen und sich bei allen Zutaten auf Zusammenstimmung zu beschränken. Aber schon der Umstand, daß er Holz nicht mit Maserung bemalen sondern einfarbig streichen ließ, wirkte revolutionär. Der Gedanke vollends, die Gesetze der Harmonie auf ein Bauganzes anzuwenden wie auf ein Bild, ließ die Zeitgenossen in Lach=krämpfen erbeben.

Das Haus war 1896 vollendet. In die Bauzeit fallen einige hundert Entwürfe, die Reform=bewegungen auch auf anderen Gebieten in Fluß bringen sollten. Vor allem die Kleiderentwürfe für seine Gattin, mit denen der Kampf um das moderne Frauenkleid erst eigentlich begann oder, besser gesagt, mit denen er vom hygienischen auf das ästhetische Gebiet hinübergespielt wurde. Denn der



Laden der Habana=Compagnie
in der Mohrenstraße zu Berlin

Wunsch, die Frauentracht vom französischen Schnürleib zu erlösen, hatte längst eingesetzt, besonders in Deutschland, wo das „Reformkleid" den nationalen Geschmack leider hoffnungslos kompromittierte. Hilfe hätte von Dänemark kommen können, wo der Schnürleib längst überwunden war, vielleicht niemals recht geherrscht hatte. Aber dieser Weg wurde nicht gefunden. Friedrich Deneken, der verdienstvolle Leiter des Krefelder Museums, war es, der 1895 van de Velde zu einem Vortrag nach Krefeld rief und damit die Bewegung für Deutschland einleitete. Er veranlaßte zugleich, daß der Künstler von der Seidenfirma Deuss & Oetker mit dem Entwurf einiger Brokatmuster betraut wurde und gab damit das erste Beispiel einer Verknüpfung der Großindustrie mit der neuen Kunstbewegung.

Auch in Brüssel zogen die neuen Gedanken langsam Kreise. Als kühner stilistischer Neuerer war Serrurier=Bovy aus Lüttich van de Velde schon vorausgegangen. Aber seine phantastisch geschwungenen Möbelformen entbehrten der inneren Notwendigkeit und müssen dem Münchener Jugendstil gleichgeachtet werden, der Bewegung um jeden Preis erstrebte. Mehr versprach der junge Hankart, der mit Velde gleichzeitig auftrat; doch wurden die auf ihn gesetzten Hoffnungen durch einen frühen Tod enttäuscht. Der große Vollender des belgischen Stils dagegen, Horta, besuchte van de Velde im Hause seiner Schwiegermutter und zog ihn bei der Tapetenwahl seines Hauses Tassel in der Turiner Straat zu Rate. Dem Bedürfnis weiterer Kreise entsprach der Künstler durch einen Vortrag im Volkshause über William Morris, der später in den Laienpredigten Abdruck fand. Zur vollen Entwicklung aber konnte eine Bewegung von solcher Spannkraft im kleinen Belgien nicht gelangen;



Arbeitszimmer

dazu war ein weiteres Feld nötig, und wir werden im folgenden sehen, wie der belgische Keim auf deutschem Boden allmählich zum Baume erwuchs, der Europa unter sich nahm.

Allen, die das Pariser Kunstleben um 1900 unter Augen hielten, wird die kleine Gestalt des jüdischen Kunsthändlers J. Bing als eine seiner charaktervollsten Erscheinungen unvergessen sein. Bing war Hamburger, also zum Kosmopoliten vorausbestimmt. Auf einer Weltreise hatte er das japanische Kunstgewerbe entdeckt, und als er sich wenig später in Paris niederließ, wurde sein Magazin für alle Japansammler zur ergiebigsten Fundgrube und er selbst zum Orakel. Seine Wohnung in der rue de Lisbonne, in der die Schränke voller Goldlackkästen sich selbst erhellten, wenn man ihre Türen öffnete, war einer der vornehmsten Treffpunkte der Kunstwelt. Allerdings pflegte die Ehre, hier aus und ein zu gehen, kostspielig zu sein. Denn Bing war der Prototyp jener Händler, die Preise ohne anderen Maßstab aus der Seelenverfassung des Kunden abzuleiten pflegen. Sein scharf=geschnittener Kopf mit der Hakennase und den stilvollen weißen Haarwellen gelangte besonders auf Auktionen zur Geltung, wenn er als Expert die Augen in die Züge jedes Bieters bohrte, um die Grenzen seiner Leidenschaft oder Leistungsfähigkeit zu ergründen.

Dieser Mann nun, der ein Genie gewesen wäre, wenn Intelligenz, Geschmack und Großzügig=keit genügten, ein Genie zu bilden, hatte kaum die erste Witterung der neuen Bewegung verspürt, als er sich entschloß, sie zu merkantilisieren. Meyer=Gräfe wurde sein Reise=Marschall durch Europa, und nachdem er sich in Deutschland die Gläser von Köpping, in England die Leuchter von



Museum Folkwang zu Hagen
Vorhalle

Benson notiert hatte, kamen beide nach Uccle. Bing war höchst überrascht, hier zum ersten Male ein Haus zu finden, das vom Grundriß bis zu den Türklinken und Bestecken auf dem Tisch von einer Empfindung durchgebildet war. Der Eindruck war stark genug, ihn zu einer großzügigen Aktion zu bestimmen. Er ließ durch den Architekten Bonnier in der rue de Provence jenes berühmt gewordene Haus herrichten, das unter dem Namen l'Art nouveau für eine Reihe von Jahren der Mittelpunkt des modernen Kunstlebens werden sollte. Hier fand man die vortrefflichen Erzeugnisse der französischen Töpfer Bigot, Delaherche, Dalpeyras = Lesbros, Dammouse, hier die geschnittenen Gläser und eingelegten Möbel der Nanziger Gallé und Majorelle, hier Gemälde von Denis und Vuillard, die einen Einklang mit dem modernen Interieur suchten. Bing ließ van de Velde vier Räume einrichten und rückte ihn damit in den Mittelpunkt seines Unternehmens. Es waren eine Rotunde mit Fresken von Besnard, ein Speisezimmer aus Zedernholz mit Kupfereinlagen und Wanddekorationen des früh verstorbenen Ranson, ein Rauchzimmer mit Glasmosaiken von Lemmen und das Kabinett eines Kunstfreundes mit Mappenschrank und neoimpressionistischen Bildern. Man sieht, daß die Neubelebung handwerklicher Übungen und die organische Verbindung der Malerei mit dem Interieur klar erkannte Programmpunkte waren. Die Aufnahme in Paris war sehr geteilt. Octave Mirbeau erließ im Figaro einen flammenden Protest, der, wie Bing als Kenner der Verhältnisse annahm, von der Pariser Möbelindustrie bezahlt war; de Goncourt dagegen begriff das Prinzip und prägte den Namen Yachting=Stile. Plumet, Sauvage und der aus Nanzig kommende Selmersheim traten in die Spuren Veldes und begründeten jene spezifisch pariserische Moderne, die höchst geschmackvolle Arbeiten entstehen ließ, aber mit dem Bingschen Pavillon von de Feure auf der Weltausstellung 1900 ein leider unheilbares Fiasko erlitt. Dieses Fiasko war unvermeidbar. Der Geist einer Gesellschaft ist leicht für Sensationen zu entflammen, die sich in der Sphäre des reinen Luxus abspielen. So konnte Bing das Pariser Sammlertum für Japan gewinnen. Aber eine Stilwandlung im Mobiliar setzte Bedarf voraus, und dieser war in einem

Lande nicht vorhanden, dessen reicher Besitz an edlen, alten Möbeln sich von Generation zu Generation forterbte. Aussteuern aus völlig neuem Hausrat sind in Frankreich eine seltene Ausnahme, in den meisten Fällen werden einzelne neue Stücke zum alten Erbgut hinzuerworben. Diese aber wird man immer dem Vorhandenen anpassen, und so sind die Vorbedingungen für einen neuen Stil in Frankreich nicht gegeben.



Museum Folkwang
Stufenanschluß der Haupttreppe

Ob Bing dies schon 1897 einsah, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls lag ihm schon damals daran, mit seinen Bestrebungen nach Deutschland hinüberzugreifen, wo eine verwandte Bewegung in München durch Obrist, Pankok und Riemerschmid seit 1895 eingeleitet war. Die Gelegenheit bot sich mit der Dresdner Kunstausstellung von 1897. Der dortige Ausschuß, in dem Waldemar von Seydlitz eine führende Stimme besaß, erwies sich dem Gedanken zugängig, den Bilderfolgen eine Abteilung für Kunstgewerbe anzugliedern. Es geschah dies zum ersten Male. Bings Angebot, diese Gruppe ausschließlich durch den Art nouveau zu bestreiten, fand Annahme; man ließ sich sogar auf die Bedingung ein, daß die Mitarbeiter ungenannt bleiben sollten. Den Vertrag in der Tasche, erschien Bing in Uccle, um die Ausführung mit van de Velde zu besprechen. Man entschloß sich, die vier in Paris befindlichen Räume um einen Ruheraum, der dazu gestaltet werden sollte, zu vermehren. Velde entwarf ihn mit genialer Freiheit. In das Viereck des Oberlichtraumes setzte er als Hauptmotiv einen gewaltigen Kamin, aus dessen Teilungsvertikalen die Deckengliederung hervorwuchs. Die Horizontalschichtung wurde durch einen Sockel von Bigotschen Platten und einen schablonierten Fries gebildet, dessen Felder über den Türen als Verglasungen von gleicher Zeichnung und Farbe durchliefen. Das Zentrum markierte ein neuartig geschweifter Rundsitz (Abb. S. 15).

Dieser Raum wirkte wie ein Fanfarenstoß, der eine neue Zeit einleitete. Die Gründlichkeit der deutschen Journalisten, denen vielleicht eine Indiskretion Meyer-Gräfes zu Hilfe kam, hatte bald den wahren Urheber herausgefunden, und sein Name lag auf den Lippen aller derer, die von einer Erweckung des Kunstgewerbes eine nationale Wiedergeburt erhofften.



Museum Folkwang
Antikenschrank

Der Künstler war zur Durchführung der Arbeiten in der Ausstellung nach Dresden gekommen und zwar in Begleitung Konstantin Meuniers, der um eine Gesamtausstellung seiner Werke gebeten war. Dieser sprach unter dem Eindruck des Empfanges, den man van de Velde bereitete, das prophetische Wort: „Sie werden noch in Deutschland hängen bleiben."

Für dieses Mal allerdings kam es noch nicht dazu. Aber Meyer-Gräfe nahm ihn mit nach Berlin und führte ihn in den Pan-Kreis ein. Kurt Hermann und der Japan-Händler Pächter begehrten Einrichtungen von ihm. Es waren dies die ersten Bestellungen von privater Seite; sie weckten, nachdem er bisher nur aus innerem Bedürfnis geschaffen, das Gefühl des Berufes in ihm. In Uccle erschienen nacheinander die späteren Freunde und Förderer seiner Kunst, unter ihnen Harry Graf Keßler, Eberhard Freiherr von Bodenhausen, Graf Douglas, Paul Cassirer und Herbert Esche. Douglas und Bodenhausen, die damals die Tropon-Werke leiteten, übertrugen ihm den Entwurf ihrer Werbemittel; sie gaben damit das erste Beispiel einer künstlerischen Reklame vornehmsten Stiles in Deutschland (1898). Bodenhausen verknüpfte damit den Auftrag einer Einrichtung, Keßler folgte mit der Ausstattung seiner Berliner Wohnung in der Köthenerstraße, für die er die „Baden-den" Seurats als Hauptschmuckstück zur Verfügung stellte. Bedeutungsvoller wurden natürlich die Einrichtungen, die der Öffentlichkeit zugängig waren. Sie entstanden fast gleichzeitig in Paris und Berlin, aber auch in Paris in deutschem Auftrage. Meyer-Gräfe gründete dort 1899 die Maison moderne, in Berlin waren es Paul Cassirer, Keller & Reiner und die Habana-Compagnie, die ihre teilweise umfangreichen Läden und Ausstellungsräume von van de Velde ausstatten ließen.

Nachdem sich infolge so zahlreicher Aufträge die Berufstätigkeit verwirklicht hatte, lag es nahe, an die Gründung von Werkstätten zu denken. Mit Frau Sèthe, die dem Künstler ihr schönes Vertrauen bewahrte, vereinigten sich zu diesem Zwecke Bodenhausen, Douglas und Kurt Hermann. Sie gründeten gemeinsam die Werkstätten van de Velde & Co., G. m. b. H., in der Vorstadt Ixelles bei Brüssel. Diese wurden für die Herstellung von Möbeln, Beleuchtungskörpern und Schmuck eingerichtet. Für den Künstler bedeuteten sie die Möglichkeit, in engster Fühlung mit den Handwerkern zu arbeiten und seine Formen immer mehr mit dem Materiale in Einklang zu bringen. Die Ergebnisse entsprachen dieser Gunst der Umstände, der Künstler reifte selbst mit seinen Werken. Allein es zeigte sich bald, daß Belgien das Unternehmen nicht tragen konnte. Alle Bestellungen kamen aus Deutschland, aber der Export gestaltete sich zu kostspielig. Schon lag ein Ultimatum von Bodenhausen vor, das das Fortbestehen des Unternehmens in Frage stellte, als ein unvorhergesehenes Ereignis dem Schaffen des Künstlers neue Aussichten eröffnete und seine Übersiedlung nach Deutschland, für die

schon so viele Gründe vorlagen, zur Tatsache machte. Es handelt sich um ein Anerbieten, das den Verfasser dieser Schrift am 1. Mai 1900 in die Werkstätten von Ixelles und nach Uccle führte.

* * *

Wenn der Frühling kommt, sprossen die Blüten an allen Zweigen zugleich. So auch scheinen die Gedanken der Menschen, wenn ihre Zeit da ist, in vielen Gehirnen zugleich zu knospen.

Das Schicksal van de Veldes war das seiner Zeit. In allen Ländern wucherte der Schund auf den Mistbeeten des Liberalismus. Das Unternehmertum hatte die Kunst aus der Architektur und aus dem Gewerbe verdrängt. Scheinwesen und Roheit vernichteten die Kultur der Völker. Wo konnte sich dieser Abstieg hüllenloser offenbaren als in den Städten, die der modernen Industrie ausschließlich ihr Dasein verdankten? Hier trotzte die Gewinnsucht jeder Hemmung. Tradition war nicht vorhanden. Alles Tun, dessen Nutzen nicht berechenbar war, wurde als Narrheit verspottet. Dieser Gesinnung entsprach das Aussehen der Städte. Schmutzstarrenden Arbeiterkasernen standen Fabrikantenvillen gegenüber, deren anspruchsvoller und doch billiger Prunk einen Unterschied der Bildung nicht erkennen ließ. Jedem, der in der Entwicklung der Menschheit einen Aufstieg zu höheren Lebensformen erblicken möchte, mußte dieser Zustand hoffnungslos erscheinen. Es war des Verfassers Jugendschicksal, in solcher Umgebung aufzuwachsen. Ihre Zustände hatten ihn mit Grauen und Bitterkeit erfüllt. Sein Wunsch war, den abwärts rollenden Rädern irgendwie in die Speichen zu fallen, und er suchte an Universitäten und auf Reisen in die Länder alter Kultur zur Klarheit über die Mittel und Wege zu gelangen. Es drängte sich ihm auf, daß eine Wandlung nur durch eine von Grund aus veränderte Erziehung der Menschheit erreicht werden könne, daß man zu einer Genesung nur kam, wenn alle schaffenden Kräfte auf die Schönheit eingestellt waren. Dem Schaffen des Schönen aber mußte ein Begreifen des Schönen in der Natur vorausgehen, und so entschloß er sich, zunächst ein Museum der Naturwissenschaften in seiner westfälischen Vaterstadt Hagen zu errichten. Das von dem Berliner Baurat Gérard errichtete Gebäude stand zu Beginn des Jahres 1900 im Rohbau fertig, mit der Ausstattung sollte eben begonnen werden, als dem Bauherrn ein Heft der Dekorativen Kunst in die Hände fiel, das einen Aufsatz über Veldes Schaffen brachte. Lesen und Handeln war eins. Der Bauherr, der während der zweijährigen Bauzeit praktische Erfahrungen über das Unwesen der Stilarchitektur hatte sammeln können, erkannte mit einem Blick, daß hier der Weg der Zukunft beschritten war, der Weg, der durch Vernunft zur Schönheit führte. Noch am selbigen Tage ging ein Telegramm nach Brüssel ab, das dem Künstler seinen Besuch ankündigte.



Museum Folkwang
Deckenträger-Ummantelung im Untergeschoß

Die Verständigung erfolgte rasch. Die Werkstätten von Ixelles und Haus Blumenwerf — so nannte der Künstler sein Heim — konnten nur den Eindruck der Publikation vertiefen, die diese Begegnung herbeigeführt hatte. Als der Verfasser Brüssel verließ, stand es fest, daß das Museum Folkwang ein Protest gegen den Mißbrauch der Stile, ein Weckruf an die Künstlerschaft und ein Jungbrunnen deutscher Kultur werden sollte.

Dieser neue Auftrag stellte die Inhaber der Werkstätten vor eine veränderte Situation. Daß die Lieferungen nicht von Brüssel aus erfolgen konnten, stand fest. Bodenhausen bemühte sich, Kapital für eine ähnliche Gründung in Deutschland zu sammeln. Als dies leider nicht gelang, trat man einem Kaufgebot näher, das der damalige Inhaber des Hohenzollern=Kunstgewerbehauses in Berlin, H. Hirschwald, der Gesellschaft machte. Bedenken, die diese Persönlichkeit hätte eingeben sollen, wurden allzu vertrauensselig überwunden, und noch im selben Sommer gingen die Werkstätten an Hirschwald über.

Hirschwald gewann laut Vertrag das Recht, allein über die Arbeit van de Veldes zu verfügen und alle Aufträge, die diesem zufallen sollten, in „seinen" Werkstätten auszuführen. Hiermit gingen die Lieferungen für das Hagener Museum, und zwar ohne daß der Bauherr es wußte, automatisch an Hirschwald über. Außerdem ein Auftrag, den der Hoffriseur des Kaisers, Haby, dem Künstler soeben erteilt hatte.

Hirschwald räumte den Arbeiten van de Veldes, die er von den Werkstätten übernommen hatte, einen bescheidenen Winkel in seinem Warenhause ein. Auf den ehrlichen Willen, den Künstler für eine Kulturbewegung einzusetzen, wie er bei Bing doch vorgelegen hatte, war daraus nicht eben zu schließen.

Velde sollte denn auch bald empfinden, daß seine Interessen bei dem Handel zu kurz gekommen waren. Zunächst allerdings verteidigte er ihn noch lebhaft gegen den Verfasser, der in dieser Überschreibung eine Rücksichtslosigkeit zu sehen geneigt war. Er hatte gehofft, durch die Vergebung der Arbeiten das Hagener Handwerk zu fördern; daß diese nun dem jüdischen Großhandel zugute kommen sollten, bereitete ihm nicht geringes Mißbehagen. Er glaubte die Psychologie dieser Wirtschaftsform zu kennen und sah die größten Unannehmlichkeiten voraus. In der Tat ließen diese nicht auf sich warten. Die ersten Lieferungen — es handelte sich um Türen für das Kellergeschoß — fielen derartig aus, daß sie den schärfsten Widerspruch hervorrufen mußten. Der Bauherr fuhr selbst nach Berlin, und hier gelang es, folgende Tatsachen festzustellen. Hirschwald, der über eigene Werkstätten gar nicht verfügte, hatte die Türen einem kleinen Tischler am Halleschen Tor übergeben. Er hatte diesen mit der Vorspiegelung gedrückt, daß bei der vorliegenden Lieferung, wenn sie nur billig ausfiele, ein großer Auftrag für sie beide herausspringen könne. Auf Güte des Materials und der Arbeit käme es nicht an. Der Tischler zeigte dem Verfasser diesen Brief, um seine Handwerksehre wiederherzustellen, und dieser hatte nun, im Besitz des belastenden Briefes, eine Handhabe, Hirschwald seinen Auftrag in aller Form aufzusagen. Den Bemühungen des vortrefflichen Pächter, der zwar Glaubensgenosse Hirschwalds, aber Gesinnungsgenosse der Gegenpartei war, gelang es sodann, ein Abkommen herbeizuführen, das van de Velde im Besitz des Auftrages ließ, den Verfasser aber verpflichtete, eine Prozentquote von allen Lieferungen, die er seinerseits frei vergeben konnte, an Hirschwald abzuführen. So war dem Künstler die Schaffensmöglichkeit, dem Verfasser die Gelegenheit gerettet, durch seine Aufträge das Hagener Handwerk zu fördern.

Velde begab sich denn nun auch mit Hingabe an die Arbeit. Es reizte ihn der hohe Zweck der Aufgabe sowie auch die unbedingte Freiheit, die ihm in der Ausführung eingeräumt wurde. Denn hier sollte es sich schlechthin darum handeln, ein Dokument des neuen Kunstwollens hinzustellen. Das einzige, was ihn beschränkte, waren die leider nicht mehr zu ändernden Abmessungen der Räume,



Museum Folkwang
Spiegelschrank im oberen Vestibül

die Konstruktionen, die Lage und Form der Fenster und Türen. Wesentliche Eindrucksmomente der Räume waren damit bereits festgelegt. Hätte Velde sie von Anfang an projektiert, so wären sie zweifellos anders ausgefallen. Ihre Ausmaße waren aber nicht derart, daß sie einer harmonischen Wirkung im Wege standen, und Velde ist denn auch über Einzelheiten, die ihn störten, bald hin=weggekommen.

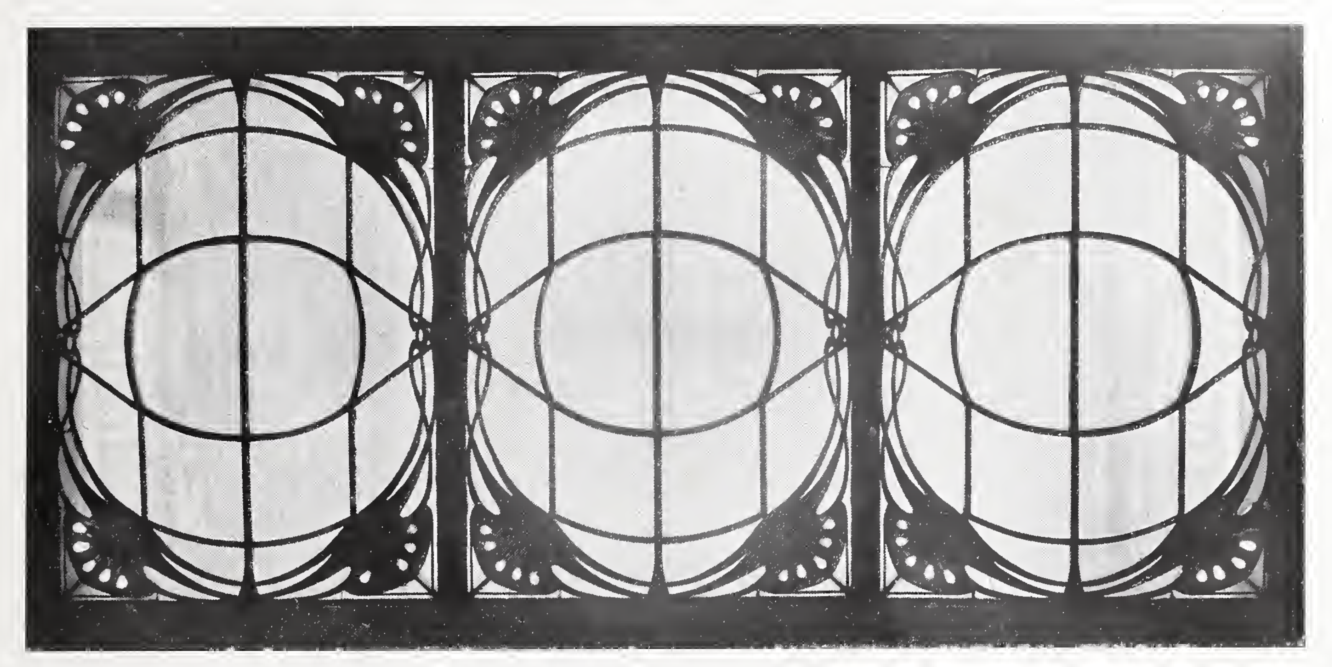
Zu diesen gehörte vor allem die Verbindung von Eisenstützen und Backsteinbögen, die als Gerippe einer Renaissance=Stuckhülle gedacht waren. Seinem Gefühl hätte es mehr entsprochen, die Konstruktion offen zu bekennen, sie so zu gestalten, daß eine Hülle unnötig war. Dem aber widersprach der Rohbau=Charakter des Vorhandenen. Was blieb also übrig, als ebenfalls eine Hülle zu suchen, nur anders, als der Renaissancist sie sich vorgestellt hatte? Wollte dieser eine Säule verstucken, als wenn sie aus Werkstücken aufgebaut wäre, Schaft auf Basis und Kapitell auf Schaft, so empfand van de Velde die Homogenität der Stuckmasse, der horizontale Fugen ebenso widersprachen als schwellende, wachsende Formen ihr angemessen schienen. So schuf er ein System von Stützen und Unterzügen, das in der einheitlichen Stuckhülle das Gerüst von Eisen und Back=stein ebenso fühlen läßt, wie ein Schädel die Form des Kopfes bestimmt. Zum ersten Male erfaßte er, wenn auch noch unbewußt und halb gezwungen, die Form als eine Milderung der Konstruktion, als eine Erscheinung, die dieser zwar Leben und Eigenart, nicht aber die Schönheit verdankt In den



Museum Folkwang
Bildersaal

Metall= und Holzarbeiten tritt das Bedürfnis, die Formen technisch zu motivieren, weit schroffer hervor. So kommt das eiserne Treppengeländer über den Eindruck des Funktionellen nicht hinaus, im Bildersaale ist die Befestigung des Marmorsockels, der ganz funktionell erscheinen will, nur mit Hilfe einer unsichtbaren Hilfskonstruktion möglich gewesen. Man wird auch in späteren Arbeiten des Künstlers nicht selten derartige Ungereimtheiten finden. Sie beweisen aber nur, daß seine viel=berufene Theorie der Zweckmäßigkeit keine materielle Auslegung verträgt, sondern aus der Idee des ästhetischen Scheines erklärt werden muß. So gesehen berührt sie sich eng mit der Auffassung Schillers, der (in den Ideen zur ästhetischen Erziehung der Menschheit) ebenfalls nicht die Erfüllung gemeiner Bedürftigkeit sondern die von Notwendigkeiten des Geistes als Kriterium der Schönheit betrachtet wissen will.

Die den Künstler bewegende Triebfeder war recht eigentlich das Streben nach Harmonie. Er bemühte sich, die Vielheit der Formen zur Einheit zu fügen und diese dem Gesetz von Maß und Ordnung zu unterwerfen. So erklären sich Zusammenhänge, die aus Zweck und Material niemals zu begreifen sind. Pfeiler steigen aus Schränken, Schränke verkleiden Heizkörper und Marmor=sockel stehen auf Parkettboden. Lauter Dinge, vor denen sich der Berufs=Ästhetiker bekreuzigt. Aber sie folgern aus dem höheren Gesetze des Raumes, dessen Organe sie sind. Und diese Auffassung des Raumes, der sich aus seinen Bestandteilen als formaler Organismus aufbaut, war das wahrhaft Befruchtende in van de Veldes Tat. Er protestierte damit gegen den ungeordneten Wirrwarr, der bis dahin Stuben und Säle füllte, er erledigte alles Symbolische, Affektionelle, indem er nur den Raum=



Museum Folkwang
Oberlicht im Bildersaal

wert eines Gegenstandes gelten ließ. Seine Räume erreichten die Geschlossenheit und Strenge eines Bildes, in dem jeder fremde Farbenfleck als ein die Einheit vernichtender Fremdkörper empfunden werden würde.

Jeder Raum des Museums ist ein Dokument dieses Kunstwillens. Am deutlichsten ist er erkennbar in den beiden Oberlichträumen, um die sich das obere Stockwerk gruppiert. Den Bildersaal umzieht ein Sockel aus grauem Pyrenäenmarmor, aus dem in den vier Ecken die Heizung umfassende Schrankbauten hervorwachsen. Ihre weitgespannten Bogen wiederholen sich über den Türen, im Stuckfries und im Oberlicht. Noch stärker drückt sich dasselbe in dem anstoßenden kleineren Oberlichtraum aus, der ursprünglich als Musiksaal gedacht war. Hier umziehen Ruhesitze, Heizkörper und Notenschränke die Wände. Jede von ihnen ist in der Mitte durch eine Tür unterbrochen. Aus der Mitte dieser Türen senken und heben sich Linien, die das ganze Mobiliar zusammenfassen. Sie lassen es als einen sanft bewegten Sockel erscheinen, der die Raumwölbung trägt. In dieser wie Adlerschwingen bewegter Linie aber hat nicht nur die Teilung des Raumes Gestalt gewonnen, sie drückt auch ein Gefühl aus, das auf seine Bestimmung hinweist, ein Gefühl der Sehnsucht, das die in Farben perlende Ornamentik des Oberlichtes wie mit leisen Triolen umwindet. Auch hier wird deutlich, daß das oft nur funktionell ausdeutende Lineament des Künstlers eines weit höheren Aufschwunges fähig war. Die eigentliche Formel für seinen Linearausdruck, daß die Linie eine Kraft sei, hatte er aber bis dahin noch nicht gefunden.

Wie in der Form, so strebte er auch in der Farbe nach Harmonie. Er ging dabei stets von vorhandenen Dominanten aus und stimmte nach Möglichkeit die Vielheit der farbigen Dinge eines Raumes auf drei Farben, also einen Dreiklang, zurück. So findet man im unteren Vestibül rote Bodenfliesen, weiße Wände und gelbes Eichenholz, im oberen Vestibül gelbes Eichenholz sowie grüne und lila Schrankbespannungen. Hierzu ist das Oberlicht in gelben, grünen und violetten Gläsern gestimmt. Das Treppenhausfenster, das von beiden Vestibülen aus gesehen wird, läßt das Rot des unteren Stockwerks nach oben steigen, das Gelb, Grün und Violett von oben nach unten fließen. So durchdringen sich hier im Treppenhause gewissermaßen beide Stockwerke. Daß das Auge des einstigen Malers die Nuancen harmonisch zu treffen wußte, bedarf wohl keiner Erwähnung.



Museum Folkwang
Nebentreppe

Die Einweihung des Museums fand am 19. Juli 1902 statt. Unter den Festgästen war auch Bodenhausen. Die Gattin des Künstlers und die Hausfrau trugen Kleider, die der Künstler selbst entworfen hatte. Der Widerhall war um so größer, als inzwischen auch die Darmstädter Ausstellung von 1901 das Interesse für die von München und Wien ausgehenden neuen Kunstbestrebungen wach=gerufen hatte. Das Hagener Museum stellte sich nun als ein zweites „Dokument deutscher Kunst" neben die Darmstädter Kolonie.

Inzwischen hatte sich auch die Bestimmung des Gebäudes gewandelt. Mit den größeren Auf=wendungen, die es infolge der Arbeiten van de Veldes erforderte, war die baldige Errichtung eines zweiten, ausschließlich der Kunst gewidmeten Museums unwahrscheinlich geworden. Der Verfasser hatte sich daher entschlossen, das bestehende Gebäude beiden Zwecken zu widmen. Von den drei Stockwerken sollte zunächst nur das Untergeschoß noch naturwissenschaftlichen Zwecken dienen, die beiden oberen nahmen die inzwischen angewachsenen Kunstsammlungen auf. Es erscheint dem Ver=fasser als Ehrenpflicht, hier anzumerken, daß er in bezug auf eine energische Kursänderung in seiner Sammeltätigkeit sehr viel der überlegenen Erfahrung seines Architekten verdankte.

So war denn der Folkwang ⟨Volksanger, Haus der Freya⟩ in doppelter Hinsicht ein Anziehungs=punkt für alle Freunde moderner Kunst geworden. Man fand hier die modernste Ausstattung und die modernsten Bilder. Eines unterstützte die Wirkung des anderen, und so konnte denn ein unbestritte=ner Erfolg in der Kunstwelt nicht ausbleiben. Von den lokalen Wirkungen allerdings möchten wir schweigen, da wir unsere Feder der geistigen Evolution, nicht aber der Pathologie des provinziellen Geschmackes zu leihen entschlossen sind.

Gleichzeitig mit dem Hagener Museum wurde in Berlin der Salon des kaiserlichen Hoffriseurs Haby begonnen. Er teilte mit dem Museum das Schicksal, von den Werkstätten an Hirschwald verhandelt zu werden. In diesem einzigen Falle blieb dieser auch Lieferant einer von Velde ent=worfenen Ausstattung. Der noch vorhandene Salon bietet das Schulbeispiel für die äußerste Aus=nutzung der funktionellen Motivierung. Velde hat das gesamte Installationssystem in die Sichtbarkeit gerückt, um die tiefe Mahagoniwand der gereihten Toiletten mit einem blitzenden Gefüge von metallnen Röhren zu überspannen. Auch die Beleuchtungskörper wachsen metallen aus dieser Wand hervor. Spiegel und Marmor tun das übrige, um die strahlendste Materialwirkung hervorzuzaubern. Aber das boshafte Wort eines Zeitgenossen, man trage die Eingeweide nicht als Schmuck um den Hals, findet hier doch eine gewisse Berechtigung. Die Hervorzerrung der Installation wirkt zu absichtlich, auch kann man sich der Erwägung nicht verschließen, daß ihre durch die Freilegung bedingte Kom=pliziertheit in keinem rechten Verhältnis zu ihrem Schmuckwert steht. Dieselbe Wirkung wäre weit einfacher zu erzielen gewesen, und es trägt zu unserm Vergnügen nicht besonders viel bei, daß die metallnen Teile funktionell begründet sind. Die Erwägung liegt zu nahe, daß die Natur nicht so zu arbeiten pflegt. Dennoch ist der Salon von Haby aus dem Schaffen Veldes nicht wegzudenken und nicht wegzuwünschen. Man überwindet einen Irrtum solcher Art nur dadurch, daß man ihn begeht. Und es bleibt an dieser Schöpfung, die in der Gesamtauffassung ebenso vorbildlos war wie vorbild=lich wurde, noch genug zu bewundern. Sie ist voll der geistreichsten Einzellösungen und unantastbar in der Straffheit ihrer großen Form. Allerdings muß erwähnt werden, daß die störenden Kronleuchter gegen den Willen des Künstlers und nur deshalb angebracht worden sind, weil der Hoffriseur sich für berechtigt hielt, sie auf Grund seines Vertrages zu verlangen.

Der Salon wurde 1901 vollendet; zusammen mit der Tropon=Reklame und dem Laden der Habana=Compagnie leitet er jene Bewegung ein, die später unter dem Schlagwort „Kunst in Handel und Gewerbe" unser gesamtes Wirtschaftsleben nachhaltig beeinflussen sollte. Es sei schon hier vor=



Haus Schede bei Wetter an der Ruhr
Speisezimmer

greifend angemerkt, daß Velde mit der Ausstattung der Deutschen Bank in Augsburg ‹1903›, dem Maschinenhaus für die Firma R. & H. Vorster in Hagen ‹1904›, dem Privatkontor des Herrn Hermann Harkort in Wetter an der Ruhr ‹1904›, dem Sitzungssaal der Hagener Textilindustrie ‹1906› und den Tintenpackungen für die Firma Beyer in Chemnitz nicht unerheblichen Anteil an dieser Bewegung nahm.

Natürlich war auch die Lieferung Hirschwalds an Haby nicht ohne Reibungen und Verdrießlichkeiten vor sich gegangen, unter denen der Künstler litt. Daß die Verbindung gelöst werden müsse, war die Überzeugung aller seiner Freunde. Den Weg fand Graf Keßler. Er stand einem Grafen Wertern nahe, dessen Schwester mit dem damaligen großherzoglich sächsischen Oberhofmarschall v. Palizieux vermählt war. Über diese diplomatische Brücke gelang es, den Großherzog von Weimar für den Künstler zu interessieren. Dieser noch junge Fürst hatte soeben die Zügel der Regierung mit der Überzeugung ergriffen, daß die große Vergangenheit Weimars ihm Verpflichtungen auferlege. Er widersetzte sich nicht dem Gedanken Keßlers, daß diese den Aufgaben der Neuzeit entsprechend auf dem Gebiete der bildenden Künste abgetragen werden könnten. Als Velde zur Audienz erschien,

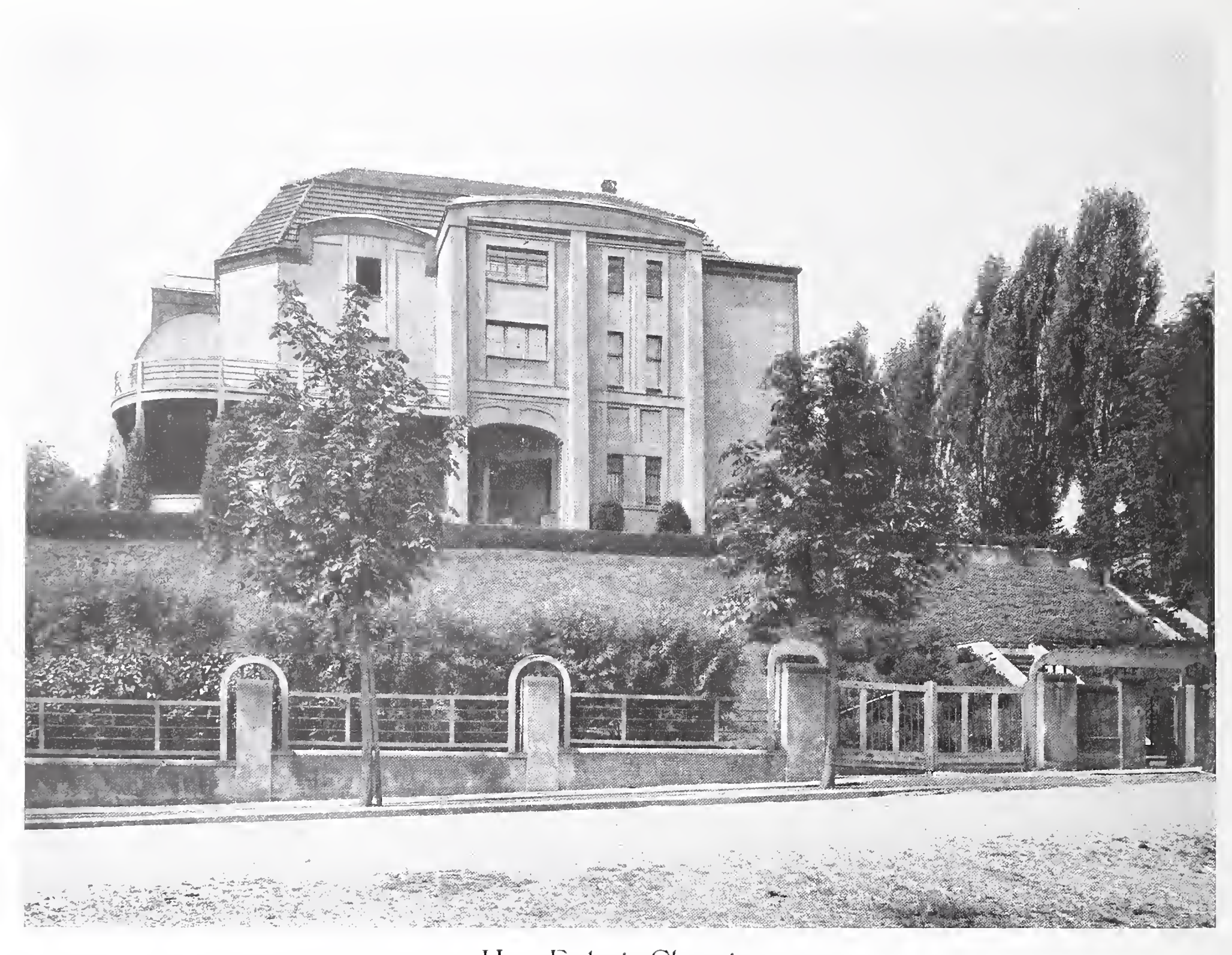


Frisiersalon Haby in Berlin

versprach ihm der Fürst goldene Berge. Er solle das gesamte Gewerbe des Großherzogtums reformieren, alle öffentlichen Bauten errichten und als sein persönlicher Berater in Kunstfragen nur ihm verantwortlich sein. Auch die Großherzogin=Mutter, eine Fürstin von altem Stil, die das klassische Belvedere bewohnte, empfing ihn huldvoll. Kein Wunder, daß er mit den größten Erwartungen in die Goethestadt einzog.

Und die ersten Erfahrungen gaben seinen Hoffnungen recht. Der gesamte Hof schien eine Genugtuung darüber zu empfinden, diesen Weg zu einer neuen Blüte Weimars beschritten zu haben. Man empfing den Künstler so, wie Karl August seinen Goethe empfangen und eingeführt haben mochte. Die Großherzogin=Mutter und der Hofmarschall stellten ihn persönlich in allen Betrieben vor, deren kunstgewerbliche Reformierung man im Staatsinteresse für wünschenswert hielt. Dabei ergaben sich idyllische Fahrten ins schöne Thüringer Land. Sein Atelier erhielt er in der Kunstschule, zu deren Reformierung noch im Herbste desselben Jahres Hans Olde nach Weimar berufen wurde. Dieser sorgte wiederum dafür, daß man Velde am 3. April 1902 den Professortitel auf den Geburtstagstisch legte.

Eine Beziehung, die ihn wegen ihrer persönlichen Wärme besonders beglückte, war die zu Elisabeth Förster=Nietzsche. Die Schwester des großen Denkers erfreut sich infolge der Sorgfalt, die sie der Hinterlassenschaft ihres Bruders widmet, bei dessen Verehrern aufrichtiger Sympathie. Velde hatte sie 1900 in Berlin bei Frau Cornelie Richter kennen gelernt, der in Berliner Salons damals wohlbekannten Witwe des Malers der Königin Luise. Die gleiche Verehrung für den Philosophen führte



Haus Esche in Chemnitz

sie schnell zusammen; Frau Förster lud ihn zu einer Fahrt nach Röcken, zum Grabe Nietzsches, ein, von der er einen tiefen Eindruck heimbrachte. Als seine Berufung nach Weimar in Frage stand, war Frau Förster es wieder, die einflußreiche Kreise für ihn zu gewinnen wußte, und als die Berufung gelungen war, krönte sie ihr Interesse mit dem Auftrage eines Entwurfs zum Nietzsche-Archiv. Zwar handelte es sich nur um einen Umbau, aber die Verehrung, die Velde von jeher für Nietzsche empfand, machte ihm gerade diese Aufgabe besonders lieb, und man glaubt auch heute noch zu empfinden, daß er sie in einer weihevollen Stunde zur Lösung brachte.

In Deutschland begann man an diese Vorgänge hohe Erwartungen zu knüpfen. Man hoffte ein zweites Darmstadt, ja vielleicht ein zweites Weimar entstehen zu sehen. Der Großherzog hielt das Glückslos in der Hand, das ihn zum populärsten deutschen Fürsten hätte machen können. Und der Gewinn schien ihm sicher, als im Frühjahr 1902 die Kunde durch Deutschland lief, Harry Graf Keßler habe den Posten eines Museumsdirektors in Weimar angenommen.

Der Name des Grafen Keßler hatte seit der Gründung der Pan-Zeitschrift einen hellen Klang. Er war der Ersten einer, die die Notwendigkeiten der Neuen Kunst mit klarem Auge erkannten und Hand anlegten, wo sie helfen konnten. Daß die treibenden Kräfte hauptsächlich in Paris sproßten, mag Grund gewesen sein, ihn vor allem an diese Stadt zu fesseln. Aber er hielt das Schaffen in den andern Ländern, zumal in England, nicht minder im Auge. Daß es im 20. Jahrhundert nur eine europäische Kultur geben konnte, war ihm so selbstverständlich, daß er sich die Frage danach vielleicht



Haus Esche in Chemnitz

niemals vorgelegt hat. Nie hatte er einen Beruf ergriffen, und wenn er sich jetzt dazu entschloß, war von vornherein klar, daß er mehr als Berufsarbeit zu leisten gedachte. Ihn konnte, bei seiner Veranlagung, nur der Gedanke reizen, Weimar zum zweiten Male zum Zentrum einer europäischen Kultur zu machen, jene Geister zu bannen, die seit hundert Jahren wie eine große Forderung über dieser Stadt der deutschen Ehren schwebten. Und er begann seine Mission mit Hingabe. Das Museum am Karlsplatz wurde von Gerümpel befreit und in mustergültiger Weise neu aufgestellt. Von der Erwägung aber ausgehend, daß die Wirkung einer solchen Anstalt nicht von einem beschränkten Bestande älterer Kunstwerke ausgehen könne und in Weimar zu ihrem großzügigen Ausbau im Sinne weltstädtischer Museen die Mittel fehlten, legte er den Hauptakzent seiner Tätigkeit auf Ausstellungen. Umfangreiche Beziehungen und ungewöhnliche Sachkenntnis befähigten ihn dazu in besonderem Maße. Klinger, Trübner, Monet, Gauguin, Rodin und die Neoimpressionisten traten nacheinander hervor; immer war die Aufmachung, bei der Velde natürlich mitwirkte, meisterhaft. In den oberen Räumen sah man gleichzeitig beste Arbeiten des Kunstgewerbes ausgestellt: französische Töpfereien, Gläser von Powels, Leuchter und Metallarbeiten von Benson und Ashbee, Bücher von Morris, Crane und Sanderson. Viele dieser Dinge wurden durch Keßler zum ersten Male nach Deutschland gebracht, und es gelang ihm auch, in dem Bauerschen Laden eine dauernde Bezugsquelle für sie in Weimar zu gewinnen.

Natürlich aber sollten diese Veranstaltungen nicht nur auf den Geschmack der Käufer wirken,



Haus Esche in Chemnitz
Salon

sondern vor allem auch die Schaffenden anregen und ihnen einen Stamm befähigter Helfer in den heimischen Handwerkern erziehen. Wir werden sehen, wie diese Gedanken später in die Gründung einer Kunstgewerbeschule mündeten.

Ein Vorbild privater Kunstpflege gab Keßler selbst, indem er Velde mit der Einrichtung seiner Wohnung in der Cranachstraße beauftragte. Er stellte hierzu hervorragende Werke aus seinen reichen Kunstsammlungen zur Verfügung, Werke übrigens, die auch ihrerseits wieder die feinsinnige Kunst=pflege des Besitzers bezeugten. Die Wohnung ist denn auch im schönsten Sinne das geworden, was so manche nachfolgende Ausstellung zum Schlagwort erhob: „Die Wohnung eines vornehmen Kunst=freundes." Es haftete ihr etwas an, was jedem, der sie betreten durfte, zu kulturellen Leistungen verpflichtete. Man darf getrost behaupten: hätte jede deutsche Stadt auch nur eine Wohnung dieser Art besessen, so wäre die „Luxussteuer" als ein Sakrilegium an der Kultur begriffen worden. Man würde erkannt haben, daß sich in dem, was man Luxus nennt, der Aufstieg der Menschheit vollzieht. Denn Luxus, richtig erfaßt, bedeutet die höchste Forderung an alle.

Es galt nun, das Weimarer Leben mit dem neuen Geiste zu durchtränken. Solange der Groß=herzog bei der Stange hielt, waren hierzu die besten Aussichten vorhanden. Vor allem aber leistete die Großherzogin=Mutter den Bestrebungen Keßlers Vorschub. Von ihm und Velde herangezogen, begannen die erlauchtesten Geister in ihren Salon einzukehren. Gerhard Hauptmann, Hugo von Hof=



Haus Esche in Chemnitz
Wohnzimmer

mannsthal, André Gide, Theo van Rysselberghe wurden gefeiert. Der klassische Grund, wo Goethe einst den Orest gespielt, sah stimmungsvolle neue Feste. Gesandte und Exzellenzen sonnten sich wieder im Glanze des Genies. Um diesem Orchester den Dirigenten zu geben, erging der Ruf an Bodenhausen als Oberhofmarschall der alten Großherzogin. Diesen, der Jus und Industrie nacheinander verlassen hatte, um bei Thode Kunstgeschichte zu studieren, lockten die Möglichkeiten der Stellung nicht wenig; die Bedingung aber, sechs Monate des Jahres in Rom zu verbringen, bestimmten ihn schließlich zur Ablehnung.

Seinen Höhepunkt erreichte der Glanz des Weimarer Lebens, als Keßler im Jahre 1903 die Gründung des Deutschen Künstlerbundes gelang. Künstler aller Richtungen strömten in der Goethestadt zusammen, unter ihnen die führenden Meister Liebermann, Trübner, Graf Kalckreuth, Max Klinger. Liebermann und Klinger hielten bedeutungsvolle Ansprachen. Man trug dem Großherzog den Ehrenvorsitz an, und er willigte ein; Keßler wurde Sekretär des Bundes. Ein glänzender Fackelzug ließ die ganze Stadt und die Jenenser Studentenschaft an diesem Feste deutscher Kunst teilnehmen.

Velde, den um diese Zeit die Vollendung des Folkwang und die Arbeiten für das Nietzsche-Archiv auch schöpferisch ausfüllten, durfte die Wendung in seinem Geschick in jeder Hinsicht begrüßen. Man begegnete ihm mit Auszeichnung, Minister und Diplomaten suchten seinen Verkehr, und es war



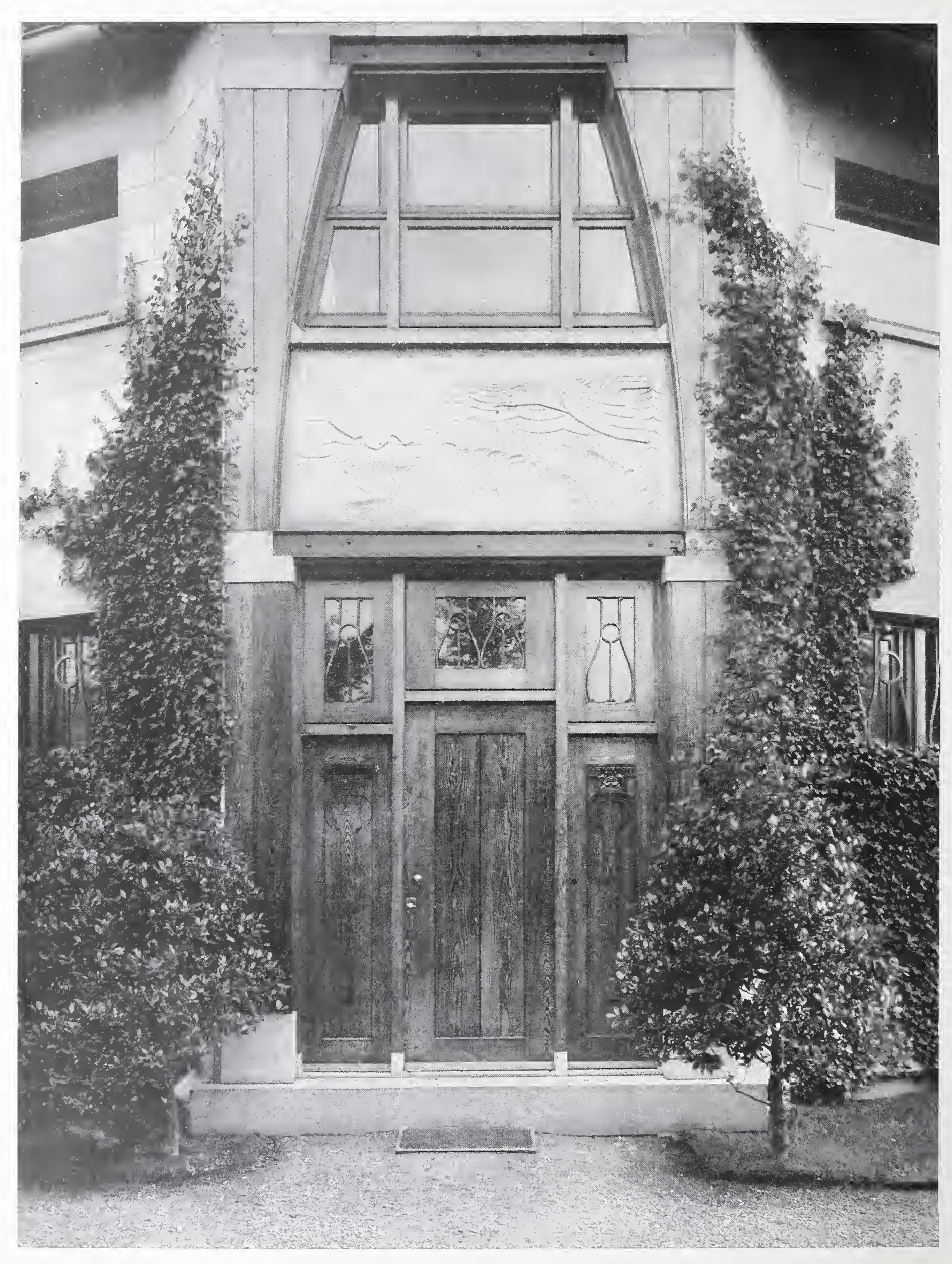
Sitzungssaal in der Hagener Textilindustrie



Haus Leuring in Scheveningen

ausdrücklicher Wunsch der Großherzogin-Mutter, daß er jeden Besuch eines illustren Freundes bei Hofe anzeigen sollte. Der Hofmann mußte allerdings den Republikaner für künftige Zeiten beiseite stellen; dabei aber winkten seinem Bekenntnis zur Würde der Arbeit die schönsten Aussichten. Und der Hof traf ihn an einer schwachen Stelle: Die Leidenschaft zur Causerie lag ihm, wie allen, die die französische Sprache meistern, im Blute; und es entzückte ihn, am Weimarer Hofe ein Milieu zu finden, in dem sie zur Geltung kam. Zur Höhe trug ihn die Woge des Glückes, als in diesen Tagen die Einladung von Ballin zu einer Orientreise an ihn gelangte.

Man erinnere sich, daß bei der Ausstellung seiner ersten Räume in Paris Goncourt das Wort Yachting-Stile geprägt hatte. Der Wunsch, diese Formen auf einen großen Passagier-Dampfer angewandt zu sehen, war seitdem bei allen Freunden seiner Kunst lebendig geblieben. Nun hatte sich der größte deutsche Seegewaltige, der erfolgreiche Leiter der Hamburg-Amerika-Linie anregen lassen, van de Velde die Ausstattung eines Riesendampfers zu übertragen. Die Orientreise war als Einleitung der Beziehungen gedacht. Sie sollte ihm Gelegenheit bieten, alle Einrichtungen eines modernen Ozeanhotels bis ins kleinste zu studieren und die Bedürfnisse des Weltreisenden am eigenen Leibe zu erproben. Daß Velde gerade in diese Aufgabe, die knappste Anpassung an sehr determinierte Bedingungen erforderte und dabei doch bedeutenden Wirkungen Raum bot, sein ganzes Können gelegt haben würde, bedarf keiner neuen Begründung mehr. Es war eine der ersten herben Enttäuschungen, die seinem glanzvollen Aufstieg folgten, daß Ballin sich später, anscheinend infolge allerhöchster Einmischung, zurückzog.



Haus Leuring in Scheveningen
Haustür

Die Reise selbst aber war durch solche Befürchtungen noch nicht getrübt. Sie führte ihn über Genua, Neapel, Syrakus und Malta nach Nauplia, von wo aus Tiryns und Mykene besucht wurden, dann weiter nach Athen und Konstantinopel, von hier über Beirut nach Damaskus und Baalbek, schließ=lich nach Jerusalem, Kairo und über Messina, Palermo nach Genua zurück. Mailand lag auf dem Rückwege. In blendender Schau also boten sich ihm, der das Mittelmeer noch nicht kannte, die Haupt=stätten der memphitischen, griechischen, byzantinischen, arabischen und italienischen Kulturepochen dar, Pyramiden und Parthenon, Sophienkirche, Felsendom und Mamelukengräber unmittelbar hinter=einander! Eine mehrtausendjährige Entwicklung der Kunst lag vor ihm aufgeschlagen, vor einem Auge, das nicht Kennzeichen suchte, sondern Erscheinungen nach ihrem letzten Sinn, nach ihrem Wert für unsere Tage, für ein ganz persönliches, individuelles Schaffen befragte. Es liegt eine Veröffent=lichung über diese Reise von der Hand des Künstlers selbst vor. Sie unterscheidet sich von der ernsten Diktion seiner sonstigen Schriften durch eine gewisse Leichtfertigkeit des Tons, die den Hofmann verrät. Aber sie enthält auch unschätzbare Hinweise auf die Wandlung, die sich während dieser Reise in ihm vollzog. In mancher Hinsicht freilich fand er alte Anschauungen bestätigt. Der griechische Tempel offenbarte seinem für das Negative geschulten Blick die gewaltigen Vasen seiner Interkolumnen. Das Leben der Linie, das immer sein Studium gewesen war, sprach ihn aus den Schwellungen der Säulen, der leisen Hebung des Stylobats und den Formen dorischer und jonischer Kapitäle mächtig an. Erst im Jahre zuvor hatte er die Formulierung geprägt, daß die Linie eine Kraft sei. Wo war sie es mehr als hier, wo der Grieche den gelösten Ausgleich seiner dramatischen Weltauffassung in das Stein=gefüge hineingefühlt hatte? Im Kampfe von Stütze und Last hatte sich der Tempel zum Organismus belebt. Und in der Linie, die sich zum Träger dieses Lebens machte, empfand er die kraftvolle Sicher=heit und den hymnischen Aufschwung einer auserwählten Rasse.

Erschütternd aber packte ihn die Gewalt der byzantinisch=arabischen Architektur, wie sie sich im Felsendom zu Jerusalem und in den Moscheen und Mamelukengräbern Kairos darbot. Hier zerbrach sein Glaube an die Selbstherrlichkeit des Konstruktiven. Ohne Frage waren diese Schöpfungen Meisterwerke der Konstruktion. Aber die Konstruktion wirkte im seligen Schwung dieser Kuppeln wie verhaltene Spannung; sie motivierte die Form, ohne die Form selbst zu sein. Und hier trat ihm die große Wahrheit ins Bewußtsein, daß wie der Zweck so auch die Konstruktion nur das Skelett zum Leibe der Schönheit ist, daß der Künstler, ohne beide zu verneinen, doch dann erst seine Auf=gabe erfüllt, wenn er die Form zum Ausdruck seiner höchsten Empfindungen macht.

Mit dieser Erkenntnis verloren seine Gebilde den früher oft technisch=dürftigen Charakter, sie gewannen an Fülle und rundeten sich zu immer reicherer, beglückenderer Form.

Im Zusammenhange damit deckte er das Wesen des Ornamentes auf. Bisher war das Ornament Zutat, Sinnbild, wo nicht Aussatz an der Form gewesen. Ihm aber ergab es sich in seiner organischen Bedingtheit für die Form. Er begriff, daß es Gliederung, Erläuterung sei, daß es nur dort eine Daseins=berechtigung habe, wo die Form ohne seine teilende oder dynamisch wirkende Funktion unvollkommen oder leblos blieb. So verwuchs es ihm mit der Form selbst, so etwa, wie Auge und Mund einen Schmuck und doch einen organischen Bestandteil des Antlitzes, das ohne sie nicht bestehen könnte, bilden.

Von den Werken der ersten Weimarer Zeit haben wir noch die Häuser Leuring in Scheveningen und Esche in Chemnitz zu nennen.

Der Hautarzt Dr. Leuring wurde van de Velde von dem holländischen Maler Jan Thorn=Prikker, der den Zwanzig nahe stand und schon häufiger in Uccle gewesen war, zugeführt. Er besaß viele Bilder dieses Malers und hatte auch den Wunsch, daß ein Fresko von ihm die Halle seines Hauses schmücken sollte. Sein Grundstück lag zwischen der Wagenaarstraat und einem Kanal eingeklemmt.



Haus Leuring in Scheveningen
Diele



Das Nietzsche=Archiv in Weimar

Die Lage war dankbar aber schwierig und erforderte einen unregelmäßigen Grundriß von geringer Tiefe. Velde hat es verstanden, diese Bedingungen geschickt zu überwinden und besonders in der Hauptansicht eine Physiognomie von ernster, fast feierlicher Wirkung zu schaffen. Die Kanalansichten wirken bei aller Sachlichkeit fast malerisch. Geschweifte Linien kehren, besonders im Holzwerk noch oft wieder. Im Innern überrascht die freie Lagerung der Räume, die dem Grundriß gemäß auf gebrochene Achsen gereiht sind; das aus mehreren Lagen farbigen Stucks geschnittene Sgraffito=Gemälde Thorn=Prikkers beherrscht die quergelegte Halle mit doppelt emporgeschwungener Treppe in voller Breite; auch hier empfindet man in den kühnen, raumgliedernden Schwüngen das spezifisch Belgische des Stils, als dessen klassisches Frühwerk man dieses Haus bezeichnen kann.

Im Hause Esche wird der Wandel, den die Orientreise hervorrief, schon fühlbar. Herr Esche hatte die Einsicht, den Künstler zuzuziehen, bevor er den Bauplatz erwarb. So konnte dieser eine Lage mitbestimmen, der für die Wirkung des Hauses ungemein günstig war. Es liegt hoch und außerhalb der Stadt verhältnismäßig isoliert. Terrassen heben es aus der Umgebung empor. Auch hier ist die Wirkung von ernster Geschlossenheit. Das Innere ist weiträumig, die führenden Linien sind wesentlich beruhigt, die Formen vollkörperlicher. Diesen Fortschritt unterstreichen viele Möbel, die noch aus



Salon beim Grafen Keßler in Weimar

der Brüsseler Zeit stammen, denn Esche gehörte, wie wir sahen, zu den ersten, die das Brüsseler Werkstätten=Unternehmen mit Aufträgen unterstützten.

Velde lebte nun in Erwartung der ersten Bauaufträge des Großherzogs. Die erste Gelegenheit dazu bot sich, als im Walde von Webicht ein kleines Restaurant erbaut werden sollte. Die Aufgabe war geringfügig aber nicht ohne Reiz. Pläne lagen vor; der Großherzog lehnte sie ab und übertrug Velde einen neuen Entwurf. Als dieser ihn vorlegte, traten die Baubeamten, die sich verärgert fühlten, in die Kritik ein, und ihrem Einfluß gelang es, den Landtag zur Versagung der Baumittel zu bestimmen. Der Fall war nun gegeben, daß der Großherzog seine Kulturpolitik dem Lande gegenüber hätte vertreten müssen. Nichts dergleichen geschah; er ließ es bei der Ablehnung bewenden und untergrub damit selbst die Stellung des Künstlers, den er zu seinem Berater gemacht hatte.

Leider sollte sich der Fall sehr bald an einem Objekt von größerer Bedeutung wiederholen. Das alte Weimarer Hoftheater, die klassische Stätte, die Goethes und Schillers erste Triumphe erlebt hatte, sollte erneuert werden. Ob es nicht glücklicher gewesen wäre, dieses nationale Pantheon zu erhalten und den Neubau an anderer Stelle zu errichten, war eine Frage, die man nach langer Prüfung glaubte verneinen zu sollen. Jedenfalls lagen, als Velde nach Weimar kam, schon Pläne für den Neubau an der alten Stelle vor, die die Wiener Theaterbau=Firma Fellner & Helmer entworfen hatte.

Vielleicht kam die Frage erneut ins Rollen durch ein Projekt, mit dem die bekannte Schauspielerin Luise Dumont 1903 hervortrat. Sie plante ein deutsches Nationaltheater, das nach dem Muster von



Aus der Wohnung des Grafen Keßler in Weimar



Aus der Wohnung des Grafen Keßler in Weimar

Bayreuth das deutsche Schauspiel in festlichen Sommerveranstaltungen pflegen sollte. Als Ort konnte nur Weimar in Frage kommen. Ein schöner Platz an der Belvedere=Allee wurde ins Auge gefaßt und Velde mit dem Projekt betraut. Er bearbeitete es mit dem finnischen Architekten Frosterus, der damals, vor seinem reformatorischen Auftreten in Helsingfors, in Veldes Atelier tätig war. Das Projekt sah ein Amphitheater vor, durch fürstliche Logen unterbrochen und belebt. Die Treppen liefen in zwei Pylonen empor, die den Eingang flankierten und im oberen Stockwerk das Foyer als graziöse Eisenkonstruktion zwischen sich nahmen. Das Geld war beisammen; Frau Dumont stellte im Namen der Aktionäre nur die Bedingung, daß der Platz vom Großherzog geschenkt werde. Hier=gegen setzte in Weimar eine ebenso stille wie hartnäckige Opposition ein; man hielt es vielleicht für besser, das Wasser dieses Gedankens auf die Hoftheatermühle zu leiten, die immer noch nicht recht in Schwung kommen wollte. Kurz, man schleppte die Angelegenheit hin, bis Frau Dumont die Geduld verlor und nach Düsseldorf ging, um hier, dem Druck lokaler Geldgeber weichend, auch das Projekt den „bewährten" Händen des Theaterarchitekten Sehring anzuvertrauen.

So bitter diese neue Enttäuschung für den Künstler war, so wäre sie zu verschmerzen gewesen, wenn der Großherzog ihm nun, wozu er nach allem verpflichtet schien, den Bau des neuen Hof=theaters übertragen hätte. Allein es erwies sich leider, daß dieser Fürst der Rolle, die er sich ein=geredet hatte, keineswegs gewachsen war. Er begann damit, Velde die Entwürfe von Fellner & Helmer



Speisezimmer des Grafen Keßler in Weimar



Arbeitszimmer des Grafen Keßler in Weimar

zur Begutachtung zu übergeben. Daß diese verurteilend ausfallen mußte, ergab sich schon aus dem Umstande, daß sie zehn Jahre alt waren und die Technik des Theaterbaues sich inzwischen wesentlich geändert hatte. Das Gutachten schlug denn auch durch. Aber die Intendanz, die sich offenbar gekränkt fühlte, verhinderte die Übertragung des neuen Entwurfes an Velde, die der Großherzog infolge seiner Besprechungen schon beschlossen hatte. Es ging wie mit dem Restaurant in Webicht. Der überzeugungslose Herrscher ließ es geschehen, daß das Projekt an Littmann vergeben wurde, dessen frühere Theaterbauten kaum mehr versprachen, als er in Weimar gehalten hat.

Für Velde war diese dritte Enttäuschung um so schmerzlicher, als er sich inzwischen mit dem Problem des Theaterbaues sehr eingehend befaßt hatte und nun wohl für den ideenreichsten und zugleich unterrichtetsten Fachmann auf diesem Gebiete halten durfte. Schon das Vertrauen der Dumont legitimierte ihn. Aber die Reihe von Gipsmodellen, die lange in seinem Atelier standen, lockten auch Fachleute ersten Ranges, unter ihnen Edgar Gordon Craig, nach Weimar, und es ist keiner ohne das tiefste Bedauern darüber geschieden, daß die Ausführung dieser Meisterwerke in einem Lande, das jährlich mehrere Theater entstehen sah, schlechthin ausgeschlossen war.

Der Haupteinwand gegen seine Projekte war wohl der, daß er — wie alle großen Theaterarchitekten vor ihm — das Amphitheater als die Normalform des Schauraumes betrachtete. Das Publikum kann sich von dem optisch wie akustisch gleich verfehlten Rangtheater nicht trennen, was aber unseres



Arbeitszimmer des Grafen Keßler in Weimar

Erachtens mehr auf Denkfaulheit als auf gegründeter Überzeugung beruht. Immerhin wäre der Widerstand bei einem Hoftheater, das mehr oder weniger als gesellschaftliches Vergnügungsetablissement betrachtet wird, am ehesten verständlich gewesen. Aber ganz abgesehen davon, daß Velde sich in Weimar genau so wie später in Paris zur Gestaltung eines reinen Rangtheaters verstanden hätte, lag der Wert seiner Projekte gerade darin, daß sie die Vorzüge beider Systeme verbanden. Sein bester Entwurf zeigte ein Amphitheater, dessen ansteigende Sitzreihen von drei Logenzügen unterbrochen waren. So kam die Gesellschaft auf ihre Rechnung, und es war der weitere Vorteil gewonnen, daß man intimer saß. Denn die freie Übersicht über ein großes Publikum, die bei der griechischen Tragödie ein Vorzug war, ist dem Geiste des modernen psychologischen Dramas zuwider. In Veldes Projekt aber hätten nur je ein Drittel der Zuschauerschaft optische Beziehungen zueinander gehabt. Man sieht, der Künstler war weit entfernt davon, das Theaterproblem als ein kunstgewerbliches aufzufassen. Sein immer in die Tiefe grabender Geist faßte das Übel bei der Wurzel. Daß aber das Weimarer Haus, von ihm erbaut, nicht nur in bezug auf die Gesamtkonzeption eine neue Ära des Theaterbaues eröffnet hätte, sondern bis in die kleinsten Details ein Meisterwerk des neuen Stils geworden wäre, ist ein Gesichtspunkt, der die Untreue des Fürsten doppelt beklagenswert macht. Velde, der einsehen mußte, daß man ihn am Narrenseil hielt, stellte die Kabinettsfrage; man bewies ihm aber, daß in seinem Anstellungsvertrage keine Verpflichtung des Großherzogs festgelegt war. Die Kabinettsweisheit hatte sich wieder einmal bewährt.



Kunstschule in Weimar

Inzwischen aber hielt man andere Projekte in Bereitschaft, die den gerechten Unwillen des Künstlers beschwichtigen sollten. Insbesondere stand der Umbau des Museums am Karlsplatz in Frage. Hier herrschte Keßler, und es war wenigstens in diesem Falle nicht mit der Renitenz der Ressortbeamten zu rechnen. Bedingung war, daß eine venetianische Fassade, die der Hofmarschall v. Palézieux persönlich in Venedig gekauft hatte, an ihrer Stelle erhalten blieb. Velde sah also einen Hof vor, der sie im Hintergrunde beließ, auf den Seiten von Flügelbauten begrenzt und gegen die Straße durch eine Verbindungswand abgeschlossen wurde, gegen die sich innen nur Gänge und seitlich Treppen legten. Der rückwärts gelegene Hauptbau sollte unten Ausstellungsräume enthalten und oben die Sammlungen aufnehmen. Dieses Projekt, schon vor der Theaterangelegenheit bearbeitet, ruhte in den Schößern des Ministeriums, tauchte aber von Zeit zu Zeit wieder auf, um bis zur Feststellung des Geldmangels die Hoffnungen auf seine Ausführung lebendig zu erhalten.

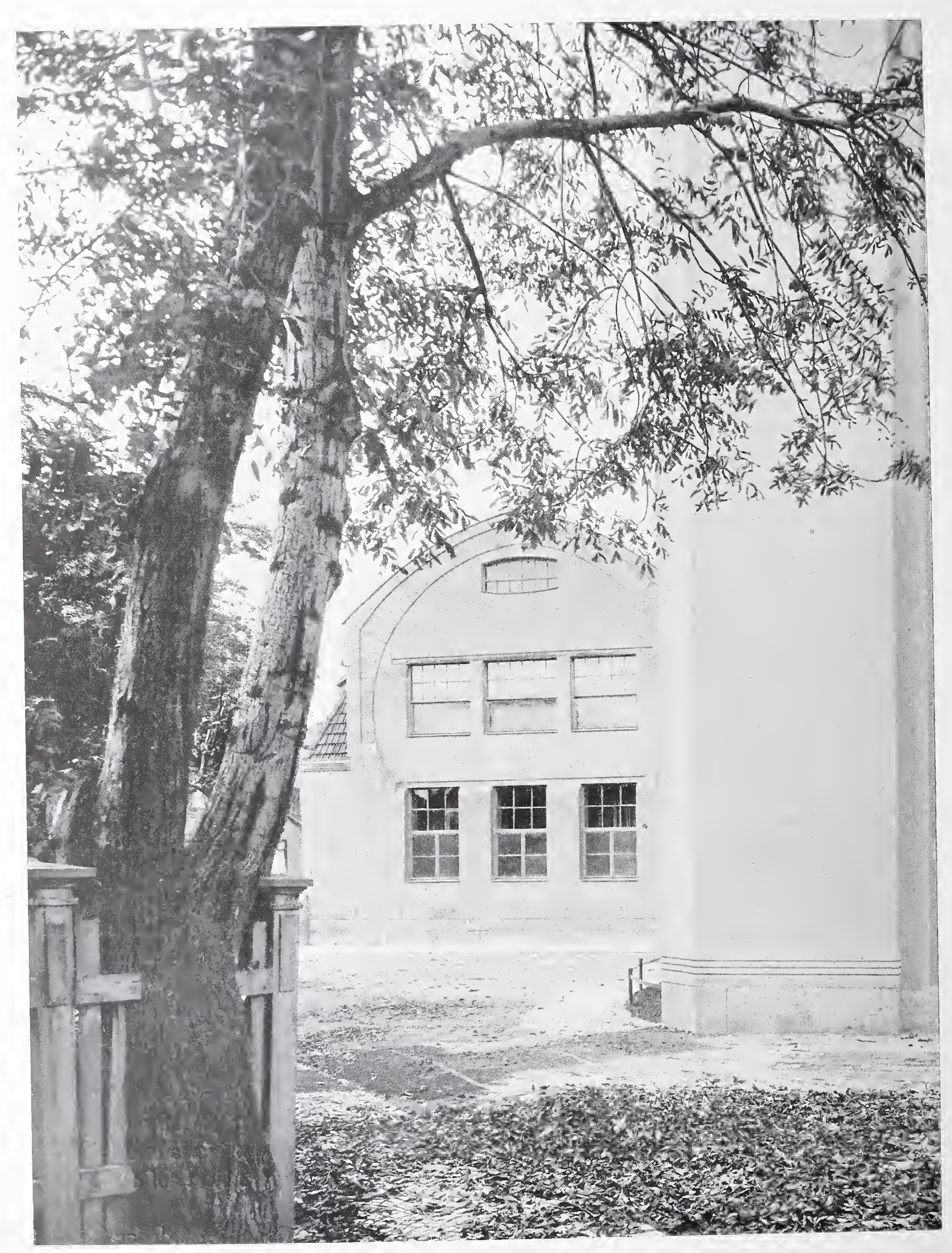
Ein Projekt, auf das Velde die größten Erwartungen setzte, gelangte nun aber wirklich zur Durchführung. Das war die Schule, die im Zusammenhang mit der gesamten Kunstpolitik im Großherzogtum schon bei seiner Berufung ins Auge gefaßt war. Sie sollte dazu bestimmt sein, den künstlerischen Nachwuchs zu erziehen. Zum Unterschied von anderen Kunstgewerbeschulen wählte Velde ganz vorwiegend den Werkstättenbetrieb. Auf eine Aktklasse konnte er um so leichter verzichten, als die „Kunstschule" (Akademie) diesem Bedürfnis bereits genügte. Auch die Zeichenkurse stellte er ganz auf die Entwicklung des Neuen Stils ein. Aus Blumen und Schmetterlingen ließ er Motive ableiten und unter Beachtung der Farbenqualität und =quantität zu Mustern verarbeiten. Dies geschah, um das Rapportgefühl zu wecken, gleich auf karriertem Papier. Eine Bedingung war es auch, daß jeder Schüler das Modellieren erlernen mußte. Nur so konnte er sich die Beherrschung der dritten Dimension zu eigen und dem Handwerker verständlich machen. Nach diesen vorbereitenden Kursen erfolgte, wenn irgend möglich, seine Versetzung in eine der Werkstätten. Eingerichtet wurden eine Gießerei, eine Treib= und Ziselierwerkstatt, eine Teppichknüpferei und Weberei, eine Batikwerkstatt, eine Buchbinderei, eine Töpferei sowie Werkstätten für Email und Schmuck. Hier wurde besonders auf das Tempo der Arbeit Wert gelegt, damit der Schüler den Wert der Zeit begreifen lernte. Natürlich beruhte das ganze System auf der Möglichkeit, die Erzeugnisse der Werkstätten zu verkaufen, sowie Aufträge seitens der Schulleitung zur Ausführung anzunehmen. Diese Maßnahme, die vielerorten noch immer unbegreiflichen Widerständen begegnet, war in Weimar von Anbeginn durchgeführt.

An der Schule lehrten als Werkmeister der Binder Dörfner, der Schmuckkünstler Feinhauer und der Bildhauer Winczki, der sich später als Keramiker am Rhein niederließ. Unter den Schülern sind später hervorgetreten Erica Hauptmann=von Scheel mit Batiks, Else von Guaita als Binderin, Sissi Brentano mit pâte=sur=pâte=Steinzeug, Dorothea Seligmüller mit Ornamenten und Stoffen, Dorothea Wibiral mit Emailschmuck und Thilo Schoder als Architekt mit vielseitiger Begabung.

Der allgemeinen Ausbildung der Schüler dienten sodann kunstgeschichtliche und volkswirtschaftliche Kurse. Unter diesen fanden archäologische Vorträge von Botho Graef, der von Jena herüberkam, besonderen Anklang.

Die Methoden der Anstalt, von 1905 an ausgebildet, haben später vielfach Anerkennung und Nachahmung gefunden. Insbesondere ist das Werkstättensystem heute weitgehend anerkannt; die Ornamententwicklung, von Deneken in der Farbenschau der Kölner Werkbundausstellung 1914 gezeigt, erregte dort großes Interesse, und im selben Jahre errang die Binderklasse auf der Leipziger Buchgewerbe=Ausstellung die höchste Auszeichnung.

Aber nicht nur innere Leitung und Geist der Schule bestimmte van de Velde; auch das Gebäude sollte der sichtbare Ausdruck seines künstlerischen Willens werden. Der Großherzog stellte hierzu



Kunstgewerbeschule in Weimar
Oben das Atelier des Künstlers



Museumshalle in der Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906

ein Grundstück zur Verfügung, das dem Gelände der Kunstschule gegenüberlag. Da eine Erweiterung auch dieser Anstalt in Frage stand und zwar gerade an der Stelle, die der Kunstgewerbeschule zunächst lag, konnte Velde eine Art Platz schaffen, den ausschließlich seine Bauten begrenzten. Er legte die Kunstgewerbeschule im rechten Winkel um diesen Platz, den er als Garten ausbildete, herum, den neuen Flügel der Kunstschule, jenseits der Straße, auf eine dritte Seite. In Anbetracht der knappen Mittel, die ihm zur Verfügung standen, konnte die Durchbildung nur schlicht sein; er beschränkte sich auf gute Verhältnisse, ein ausdrucksvolles Dach und ansprechende Gruppierung der Fenster. Auch im Innern waren gute Raumformen der einzige Luxus; der Eindruck war steinern, ein Protest gegen jede Koketterie. In einer Erweiterung des oberen Korridors, nahe der Treppe, fand man ständig Arbeiten der Schüler ausgestellt. Besucher wurden in den Werkstätten sehr persönlich empfangen und erhielten den Eindruck einer von hohem, sozialem Geist getragenen Arbeit. Niemand konnte sich der Wahrnehmung eines überlegenen Genius, der die Hände jedes Einzelnen lenkte, entziehen.

Am stattlichsten wirkte das Atelier des Meisters selbst, ein geräumiger Saal, der mehreren Zeichentischen von drei Wänden aus Licht zuströmen ließ. Kunstwerke, Modelle und Materialproben jeder Art schufen ein farbiges, aber von strenger Ordnung zeugendes Bild. Im Anschluß daran betrat man die Architekturateliers, in denen man der hohen Figur des still und bedächtig schaffenden schwedischen



Chemnitz. Eingang zum Tennis=Klubhaus

Architekten Westberg gern begegnete. Diese Abteilung war nicht nur das Gehirn der Anstalt, sie blieb fast ein Jahrzehnt hindurch ein Treffpunkt der vornehmsten Geister Europas. Künstler und Gelehrte gingen hier ein und aus, niemand verließ sie ohne ein Gefühl der Bezauberung, die von der liebenswürdigen und geistsprühenden Natur des Meisters, von der feierlichen Größe seiner Gestaltungen ausging.

Mit der Schule wurde nach ihrer Fertigstellung ein kunstgewerbliches Seminar verbunden, das Velde schon früher begründet hatte. Hier konnten die angestellten Zeichner gewerblicher Betriebe unter Anleitung Entwürfe und Modelle herstellen, die unmittelbar für die Praxis bestimmt waren. Der Einfluß von Schule und Seminar auf das Gewerbe im Großherzogtum erwies sich bald. Die Töpfe=reien von Bürgel wurden reformiert, die Korbmöbel=Werkstätten in Tannroda neu begründet, in Berka führte man eine Zeitlang Beleuchtungskörper aus. Scheidemantel stellte seine Möbelfabrik auf van de Velde ein, Theodor Müller seine Juwelierwerkstatt, Schmid führte Kachelöfen und Pfannstil Lederarbeiten nach seinen Entwürfen aus.

Für das Großherzogtum bedeutete diese Wandlung eine nicht unerhebliche Steigerung seiner Ein=



Das Tennis=Klubhaus zu Chemnitz



Bar im Tennis=Klubhaus zu Chemnitz

nahmequellen. Velde selbst konnte den Betrieben anläßlich seiner zahlreichen Neubauten in den nächsten Jahren erhebliche Aufträge überweisen. Wir nennen an dieser Stelle nur den Umbau des Hauses Schede bei Wetter an der Ruhr von 1904, der durch die taktvolle Einpassung in eine schöne Bieder=meier=Architektur überrascht und planmäßig auf die Beschäftigung der eben genannten Firmen begründet war. Der Besitzer dieses schönen, altwestfälischen Gutshofes, Herr Hermann Harkort, war der erste Großindustrielle des Westens, der überzeugt und entschlossen zur modernen Bewegung übertrat. Wir verdanken ihm außer dem Scheder Umbau das bereits erwähnte Privatkontor von Velde und ein sehr schönes Turbinenhaus von Bruno Taut. Es gehört zu den tragischen Hemmungen der Bewegung, daß ihr gerade dieser Mann durch einen frühen Tod entrissen wurde.

Den ersten höchst eindrucksvollen Gesamtniederschlag fand die Weimarer Kunstpolitik in der Dres=dener Kunstgewerbeausstellung von 1906. Diese Ausstellung bedeutet bekanntlich einen Markstein in der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes überhaupt. Sie zeigte, daß die Ideen, deren erster Präger van de Velde war, einen breiten Boden in der deutschen Künstlerschaft und teilweise auch schon im deutschen Gewerbe gefunden hatten. Die Veranstaltung ist an Umfang, aber nicht an ideeller Kraft



Aufgang ins Tennis=Klubhaus zu Chemnitz

und Ernst der Gesinnung von der späteren Kölner Werkbundausstellung übertroffen worden. Alle führenden Künstler, nur leider unter Ausschluß der Wiener, waren mit einer ihrer Bedeutung entspre= chenden Zahl von Räumen bedacht worden. Die geschäftstüchtigen Mitläufer drängten sich noch nicht in dem Maße hervor, wie dies später in Köln der Fall war. Velde, der ja auch in Dresden seine ersten deutschen Lorbeeren empfangen hatte, wurde wiederum ein großer Oberlicht=Durchgangsraum mit anhängenden Zimmern überwiesen. Außerdem sollte er in der Industrieabteilung, die nach Bezirken abgeteilt war, den Weimarer Raum gestalten. Er wählte für den Oberlichtraum die Idee einer zentral gedachten Museumshalle. Dieser Raum sollte als für Weimar bestimmt erscheinen, doch nicht für das Museum am Karlsplatz, sondern für ein ganz neues Gebäude, für das weder Platz noch Entwürfe bisher festgelegt waren. Die Gestalt des Raumes war also an keine Vorbedingungen gebunden, außer denen, die die Ausstellung selbst auferlegte. Velde wählte, um das Gegenüber von je zwei Türen zu vermeiden, die Form eines Sechsecks, das sich oberhalb der Türen und der dem ursprünglichen Vier= eck abgewonnenen Nischen zur reinen Form klärte. Hier umfaßten mächtige Stuckrahmen sechs Wand= gemälde, die Ludwig von Hofmann, erst kürzlich von Olde nach Weimar berufen, beigesteuert hatte. Sie zeigten jene lyrisch gestimmten Akte in grüner, paradiesischer Landschaft, die für Hofmann charak= teristisch sind. Der Künstler hatte, ohne den Gegenstand zu opfern, eine reiche, schmückende Wirkung



Hagen. Hohenhof, Eingang

erreicht. Der Umstand, daß es sich nicht um Fresken, also der Wand festverbundene Gemälde, sondern um transportable Leinwände handelte, bestimmte Velde, sie nicht als eingebettet, sondern als vorgesetzt erscheinen zu lassen. So erklärte sich das gewaltige Vorschwellen der von Marmorpfeilern gestützten Stuckrahmen, das von der Kritik völlig mißverstanden wurde. Beleuchtungskörper aus Messing belebten und gliederten die Stuckpfeiler; ein schön geteiltes, mit Rücksicht auf die Bilder farbloses Oberlicht deckte das Ganze.

Durch eine der Mitteltüren fiel der Blick in einen Salon, der uns als der poesievollste Raum aus Veldes ganzem Schaffen in Erinnerung steht. Poliertes Zitronenholz, ein Fries eingelassener Bilder von Maurice Denis in Blau, Grün, und Rosa, ein Kamin aus hellbraunem Marmor, viel Messing und weißer Stuck schufen einen Klang, in den als einzige dunkle Note die Bronzefigur einer Knieenden von Maillol einstimmte. Es war eine Stimmung von weichem, elysischem Reiz. Der die Figur tragende Kamin stand der Tür gegenüber, beide bezogen die Hälften des Raumes in strenger Symmetrie auf sich. Stuck, Holz und Messing spielten in einer Weise, die Veldes neoimpressionistische Vergangenheit in die Erinnerung rief, sehr eigentümlich ineinander. Auch dieser Raum war in Dresden von oben beleuchtet, doch fiel dies Licht später, in der Wohnung des Bestellers, des Hoftheaterintendanten Freiherrn von Mutzenbecher in Wiesbaden, von der Seite ein.

Es war amüsant, den Eindruck gerade dieses Raumes auf die Besucher zu beobachten. „Nee, det is nischt vor Unsereinen" meinte eine dicke Berlinerin nach einem mißbilligenden Blick durch die Lorgnette; ein höherer Offizier nahm es mit der Prüfung genauer und urteilte schließlich nicht ohne



Der Hohenhof zu Hagen

Respekt: „Etwas für exklusive Leute." Zwei hübsche Landkinder aber verklärten sich wie im Anblick eines Märchens und riefen im ersten Anschaun: „Wie scheen!" Es zeigte sich wieder einmal, daß der unverbildete Geschmack des Dörflers echter Schönheit gegenüber weniger hilflos ist als die mit Ästhetik überfütterte Großstadtseele.

Ein Speisezimmer, das gegenüber am Durchgang zum Hagener Raum lag, zeigte zum ersten Male an hellgelacktem Büffett das Motiv drehbarer Schränke. Im übrigen ließen gerade diese Möbel das neue Streben nach schöner, gerundeter Form — im Gegensatz zur früheren gerüstmäßigen — deutlich hervortreten. Der runde Tisch war gedeckt mit einem von Velde für die Meißner Manufaktur entworfenen Service sowie silbernen Sektkelchen und Bestecken aus der Werkstätte von Theodor Müller. Die elegante Schönheit dieses Raumes gewann dem Künstler einen neuen Freund, Herrn Paul Schulenburg in Gera, der ihn kaufte und nach einigen Jahren mit einer Villa umbauen ließ.

Der vierte Raum, der die Weimarer Industrieerzeugnisse umfaßte, wurde leider wenig beachtet, weil er etwas abgesondert im allgemeinen Kunstgewerbe-Gebäude lag. Aber er stand als Schöpfung der Raumkunst hinter den andern drei Räumen nicht zurück. Zum einzigen Male vielleicht hat der Künstler hier Gelegenheit gehabt, eine sichtbare Eisenkonstruktion zu formen, und, von Endells viel späteren Tribünen in der Berliner Trabrennbahn abgesehen, ist es vielleicht das einzige Mal gewesen,



Hagen. Hohenhof
Gärtnerhaus und Taubenschlag

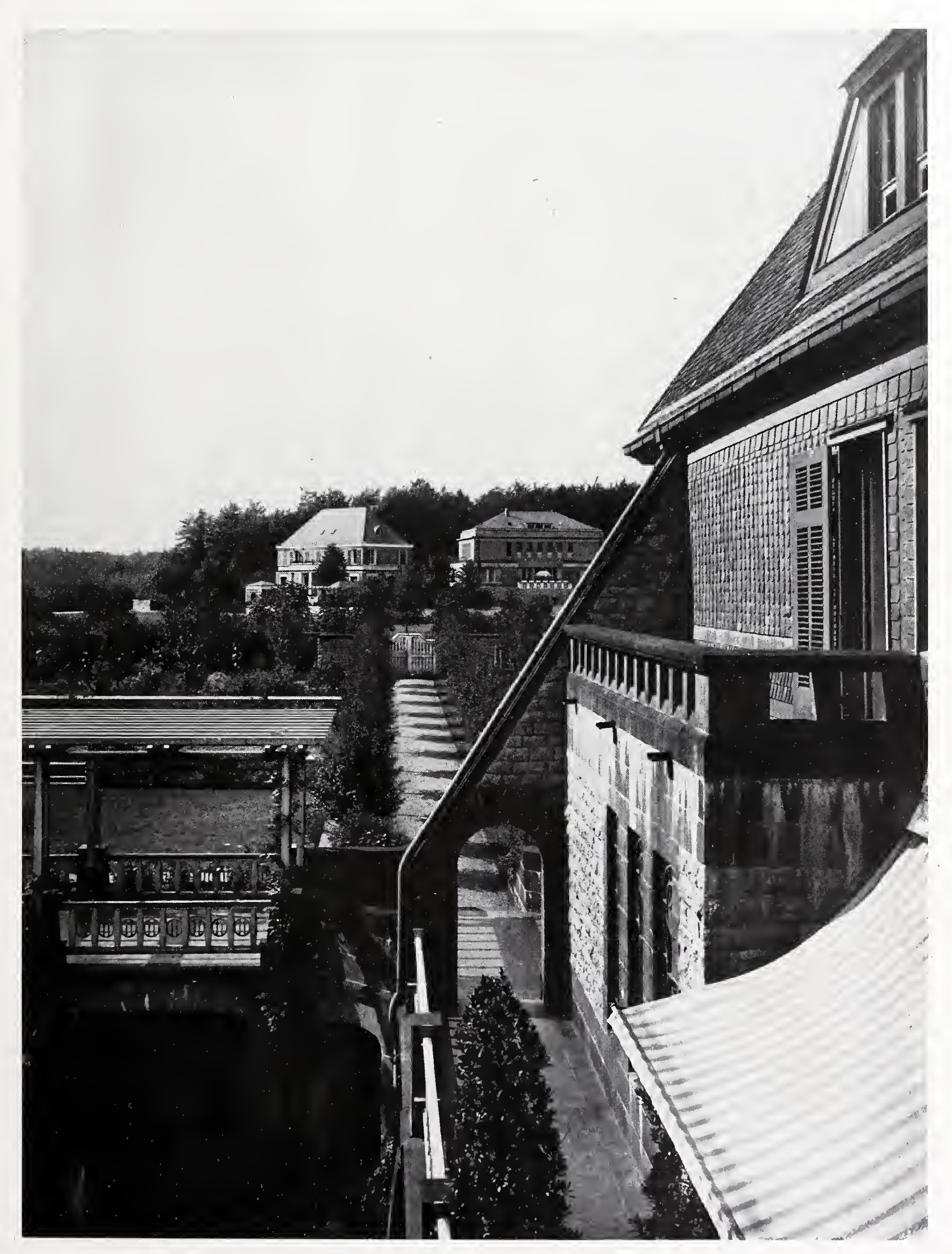
Der Hohenhof von Osten



Der Hohenhof von Südosten



Hagen. Hohenhof, Haupteingang
Reliefs von Hermann Haller



Ausblick vom Hohenhof auf die Nachbarhäuser von Peter Behrens

8*

daß eine solche Lösung künstlerisch wirklich gelang. Es ging von den vier Stützen, die das Oberlicht trugen, und ihrem graziösen Stabwerk wie ein feines Klingen silberner Glöckchen durch den Raum. So sehr war alle Schwere überwunden. Um eine Stufe erhöht reihten sich an den Wänden Möbel von Scheidemantel, Korbstühle aus Tannroda und Flügel von Römhild, in mittleren Flachvitrinen

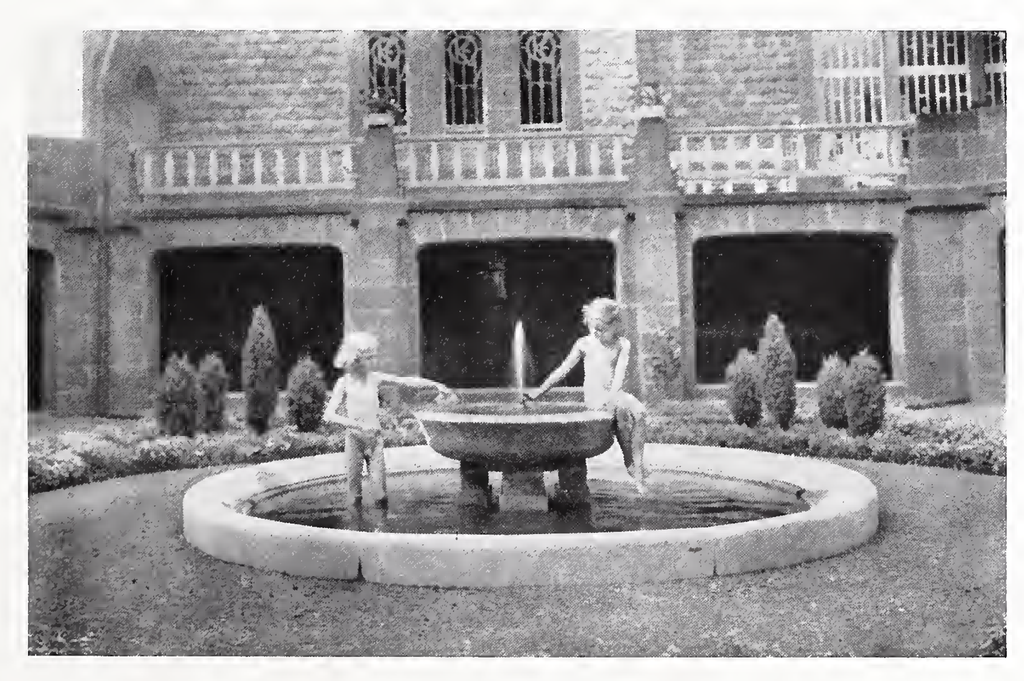


Der Hohenhof von Nordwesten

lagen Arbeiten aus Elfenbein und Meerschaum, Batikschals, Fächer, Schmucksachen und Silberbestecke. Es war zum ersten Male die gesamte Wirksamkeit des Künstlers in Weimar zur Anschauung gebracht, und die Ergebnisse überraschten nicht nur durch die hohe Qualität der Ausführung im einzelnen, sondern auch durch die bewußte, moderne Formensprache, die ihnen allen eigentümlich war.

Während sich die gesamte Kritik diesen Leistungen gegenüber ablehnend und teilweise gar feindlich verhielt, führten gerade sie den Verfasser aufs neue zu gemeinsamer Arbeit mit dem Künstler zusammen. Er plante den Bau eines größeren Wohnhauses und war mit der Absicht nach Dresden gefahren, den fähigsten Künstler auszuwählen, um auch diese Arbeit der neuen Bewegung so gut wie möglich dienstbar zu machen. Velde zum zweitenmal heranzuziehen, lag keineswegs in seiner Absicht, da er ihn in Hagen genügend vertreten glaubte und seinen frühen Arbeiten im Museum keineswegs kritiklos gegenüberstand. Er hoffte vielmehr, durch die Wahl eines anderen Künstlers das Leben in seiner Heimat vielseitiger befruchten zu können. Die für ihn augenfällige Überlegenheit seiner Arbeiten und die fortgeschrittene Reife, die sich in ihnen kundgab, bestimmten ihn aber, alle Bedenken beiseite zu setzen und Velde den Bau zu übertragen.

Die Eigenart der neuen Aufgabe rechtfertigt wohl eine Einschaltung grundsätzlicher Natur. Mit dem Verfall unserer Architektur war ein solcher des Städtebaus unlöslich verbunden. Die künstlerische



Hohenhof
Brunnen im versenkten Garten

Bildung der Tiefbau=Architekten, denen er anvertraut war, stand auf der untersten Stufe; man mußte um jene Zeit schon zufrieden sein, wenn ein Bebauungsplan nicht aus den gröbsten Verstößen gegen die Anforderungen des Verkehrs und der Entwässerung bestand. Achsen und Zielpunkte im Stadtbilde festzulegen, war der schüchterne Wunsch einiger Theoretiker, wo beide angebracht waren, hatte aber auch ihnen noch kein Gott entschleiert. Gelangten ihre Ideen wirklich einmal zur Ausführung, so konnte man sicher sein, daß die Bebauung der Anlage in der absurdesten Weise widersprach. Jede Idee war von vornherein verurteilt, an der Begrifflosigkeit und Habsucht der Grundeigentümer zu scheitern.

Unter solchen Umständen konnte von einem guten Bauwerk auch dann keine Wirkung erwartet werden, wenn es wirklich einmal zustande kam. Denn die größere Hälfte eines architektonischen Eindrucks beruht auf Anlage und Proportion. Diese aber waren auf keine Weise im Straßenbilde fest=



Hohenhof
Halle



Hohenhof

Raum an der Halle mit dem „Auserwählten" von Ferdinand Hodler



Hohenhof
Aufgang in der Halle

zustellen. Wollte man seiner Wirkung sicher sein, so mußte man auch dieses selbst gestalten können. Einsichtige Architekten begannen denn auch, auf die Gesamtplanung ganzer Siedelungen hinzuarbeiten, und an diesen Versuchen entwickelte sich allmählich der Sinn für die Gegenseitigkeitsverhältnisse in der Architektur. Zur Ausführung allerdings gelangten auch diese Versuche nur in den seltensten Fällen. Nach dem ersten grundsätzlichen Vorstoß in Darmstadt ⟨1901⟩ erregte eigentlich nur Dresden-Hellerau einige Hoffnungen. Im Industriebezirk wehrte man sich gegen derartige Unternehmungen überhaupt. Man schätzte es dort nicht, wenn über öffentliche Fragen anders als wirtschaftlich spekulativ gedacht wurde.



Hohenhof
Vorraum im Obergeschoß



Hohenhof
Arbeitszimmer

Um so wichtiger erschien es dem Verfasser, seine Bauabsichten auch städtebaulich in einer Gesinnung durchzuführen, die Weisungen für die Zukunft enthielt. Er entschloß sich, sein Haus zum Mittelpunkt einer ganzen Kolonie zu machen und diese durch den Ankauf eines umfangreichen Geländes in ihrer Erscheinung sicherzustellen. Die Mittel, die dazu gewählt wurden, gehören nicht in diesen Zusammenhang; genug, daß Velde sich vor die Aufgabe gestellt sah, ein Haus zu entwerfen, dessen nähere Umgebung ebenfalls seiner Gestaltung vorbehalten blieb.

Die Kolonie, die den Namen Hohenhagen erhielt, umfaßte ein Areal von etwa 80 Morgen in landschaftlich herrlicher Lage. Das Gelände erstreckte sich über eine mit Wäldern bestandene Hochebene, um dann steil zu einer Talsohle abzufallen, die den Namen Donnerkuhle führt. Sein schönster Vorzug lag in einer völligen Entlegenheit von der Stadt, mit der es aber eine Straßenbahn verband. Der Reichtum an Ausblicken war so groß wie die Gelegenheit, Einzelhäuser und Gruppen landschaftlich herauszuarbeiten.

Unter den Bauplätzen, die für das Haus des Verfassers in Betracht kamen, war einer, der die Höhenkante nach der Donnerkuhle krönte und den eine zwischen Waldstücken hängende Wiese sehr wirkungsvoll für den Blick vom Tale erschloß. Der Künstler, nach Hagen gerufen, billigte ihn und faßte zugleich diesen Blick als den Träger der Hauptachse ins Auge. Er entwarf in Gedanken die



Hohenhof
Ausblick aus dem Arbeitszimmer in den Garten
Steinfigur „Sérénité" von Aristide Maillol

Fassade als eine breitgelagerte, von ausdrucksvoller, gebrochener Dachlinie abgeschlossene Wand. So liegt das Haus heute zwischen bewaldeten Erhebungen, hoch über der Wiese und dem Tale, auf breiter umbuschter Terrasse.

Aber die Rücksicht auf eine, heute Stirnband genannte Straße, die, den Kopf eines der Hügel umziehend, den Bauplatz berührte, machte eine Streckung des Hauses auch in entgegengesetzter Richtung nötig. Hieraus ergab sich, bei Vermeidung einer zu großen Baufläche, eine Hakenform des Grundrisses, die sich durch Anfügung eines Nebenhauses für Wirtschaftszwecke zu einem Doppelhaken erweiterte. Den Erwägungen der Innenaufteilung gingen diese grundsätzlichen Feststellungen voraus.

Im übrigen richtete sich die Anordnung der Räume weitgehend nach praktischen Erfordernissen. Alle Wohn= und Schlafräume wurden nach Osten und Süden, die beiden Treppen in die Nordost= und Nordwestecke gelegt. Küche, Kinderzimmer und Dienerräume wurden an die hintere Treppe angeschlossen, so daß die vordere nach Möglichkeit entlastet und dem Vorderhause vollkommene Ruhe gesichert war. Der Künstler verließ Hagen nicht, bevor sämtliche Anordnungen und Verbin= dungen gemeinsam erwogen und in sinnreicher Weise gelöst waren.

Dann erst begann er mit der formalen Ausgestaltung. Für diese aber fiel eine zweite Vorfrage ins Gewicht, die des Materials. Es waren nicht romantische, sondern rein sachliche Erwägungen, die



Hohenhof
Salon. Flügelecke

in bezug auf Stoff= und Farbenwahl ein Ergebnis zeitigten, das unverkennbare Beziehungen zum alten bergisch=märkischen Stil zeigt. Für diesen sind Fachwerkwände mit Schieferbelag, weiße Fenster und grüne Schlagläden charakteristisch. Für den Hohenhof — diesen Namen erhielt der Neubau — war nicht der Schiefer, sondern das Steinmaterial des Berges, das in unmittelbarer Nähe gebrochen werden konnte, der Ausgangspunkt. Dieser Stein, seit über hundert Jahren nicht mehr als Baustein verwendet, empfahl sich durch die seltene Schönheit seiner blauschwarzen Farbe. Andererseits verbot seine ungewöhnliche Härte und Sprödigkeit eine genauere Bearbeitung. Daher lag es nahe, ein zweites Material für Stufen und Gewände heranzuziehen. Als solches empfahl sich im Hinblick auf die Farbe die schwarze Niedermendiger Basaltlava. Zu diesen beiden Steinen stand der blaue Moselschiefer so schön, daß seine ausgiebige Verwendung ein ästhetisches Bedürfnis war. Aber er empfahl sich auch durch seine in der Gegend erprobte Wetterfestigkeit. So entschloß man sich, das obere Geschoß als verschiefertes Fachwerk in Gegensatz zu dem unteren aus Stein zu bringen, und es war die Grundlage gegeben, auf der mit Bleiweiß und Schweinfurter Grün farbig zu wirken schon die Öko= nomie gebot. Denn es ergab sich in Verhandlungen, daß diese beiden Farben die zuverlässigsten Deck=



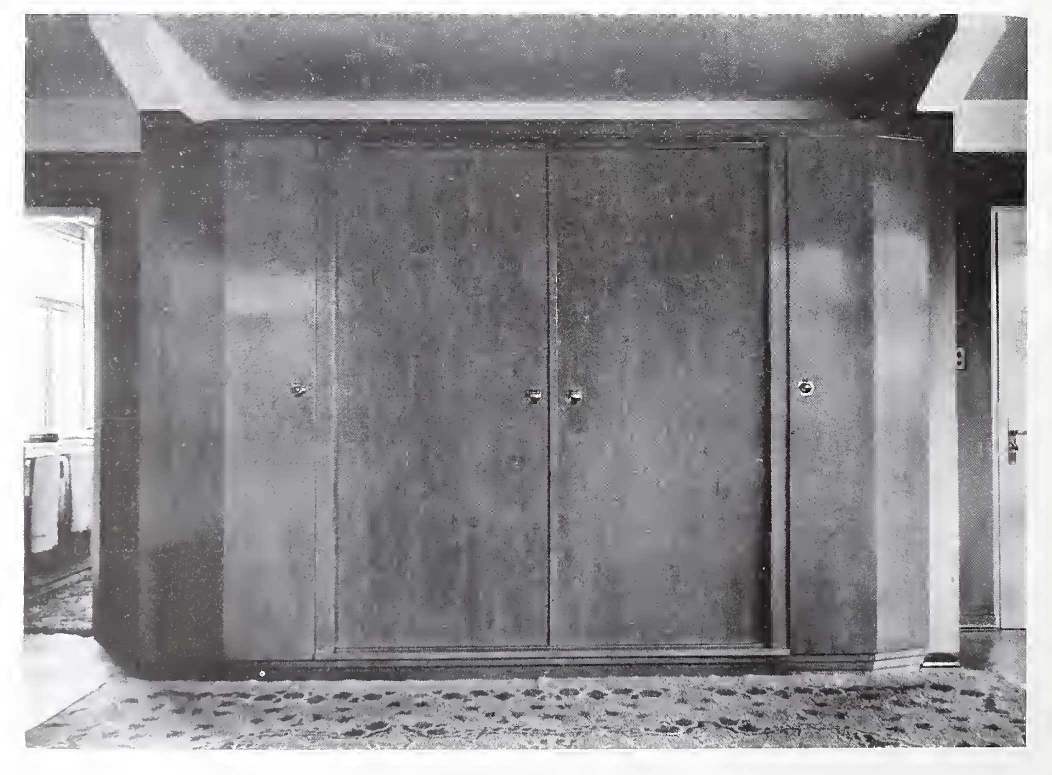
Hohenhof
Flügel

mittel für Holzwerk sind, also auch ihre frühere Verwendung in dieser Gegend wahrscheinlich ihren praktischen Vorzügen verdankten.

Die rhythmische Bearbeitung, die in Weimar erfolgte, ergab zuerst für den Grundriß eine Achse, die den äußeren mit dem inneren Winkel der geschilderten Hakenform verband. Sie führt vom Garten=eingang zur Vordertreppe, stellt also eine Hauptbewegungslinie dar. Von ihr aus wurden je zwei Achsen in einem Winkel von 45 Grad abgezweigt. Die beiden ersten reihen die Wohnräume auf, die anderen führen, als Wintergärten ausgebildet, zu den äußersten Räumen. Im oberen Geschoß erscheint dieselbe Idee etwas abgewandelt. Die Zimmer sind nach Möglichkeit auf Symmetrie gebracht. Bei dem Salon im Erdgeschoß war dies nur unter Aufbietung besonderer Kunstgriffe, die auf die Fassade Einfluß nahmen, möglich. Im übrigen ergaben sich Größe und Anordnung der Räume aus der vorbedachten Anordnung aller wichtigeren Möbel.

Von den Fassaden zeigt nur die gegen Osten gerichtete, wie schon erwähnt wurde, symmetrische Gestaltung. Sie ist das talwärts gewandte Gesicht des Hauses. Die beiden anstoßenden Seiten sind als Flanken deutlich charakterisiert, wozu auf der Nordseite besonders der östlich gerückte

Hohenhof
Schlafzimmer



Hohenhof
Schlafzimmer, Kleiderschrank



Der versenkte Garten am Hohenhof



Haus des Künstlers in Ehringsdorf bei Weimar



Haus des Künstlers vom Garten aus



Haus des Künstlers vom Garten aus

Haupteingang beiträgt. Man glaubt vom Gärtnerhause an der Straße über die Stallung hinweg zum höher ragenden Hauptgebäude hin und weiter gegen den Talblick ein starkes Drängen zu spüren. Dabei ist die Nordfassade durch schwach betonte Achsensysteme — so um den Eingang und den Badeerker im Obergeschoß — rhythmisch gebunden. Jeder Aufblick stellt sich als das Ergebnis feinster Auswägung von Flächen= und Körperwerten dar. Es wird an dieser Schöpfung besonders deutlich, daß Velde bei der Gestaltung viel mehr von der Idee des plastisch zu modellierenden Kör= pers als von der Konkavität des Raumes ausgeht. Hierauf beruht seine Wahlverwandtschaft zu den Griechen und Gotikern, seine Abneigung gegen die Gestaltungen der Renaissance. Der Hohenhof zeigt das Bestreben, den Kubus als solchen zu greifen, besonders in der Abrundung der Oberge= schoßecken an der Ostfassade, in der Ausbauchung des Badeerkers, sowie in der Hochstelzung des Daches. Auch die Ausbildung der Schornsteine am Nebenhaus bestätigt das plastische Empfinden. Umgekehrt läßt keiner der Höfe und Gärten eine Neigung zur Raumformung erkennen. Die Be= lebung des Stoffes ist nicht in der atmenden Spannung zwischen Körper und Raum, sondern im dy= namischen Ausdruck der Massen gesucht. Zum griechischen Kampfe von Stütze und Last tritt aber



Diele im Hause des Künstlers

das den Griechen unbekannte, den Gotikern um so geläufigere Motiv der Richtung, des drängen=den Schubes.

Da der Verfasser sich entschloß, auf seine bisherige Einrichtung zu verzichten, konnte der Hohen=hof bis herunter auf das Petschaft auf dem Schreibtische einheitlich durchgebildet werden. Er ist in dieser Beziehung eine der vollständigsten Schöpfungen des Künstlers geworden und bis zum heutigen Tage auch unberührt erhalten. Einige Kunstwerke von Bedeutung, so der Auserwählte von Hodler, der Spaziergang von Vuillard, ein Fliesentriptychon von Matisse, boten Ausgangspunkte für die dekorative Ausgestaltung; für den Garten entwarf gleichzeitig Aristide Maillol seine Sérénité. Haller schmückte den Haupteingang mit Reliefs, Thorn=Prikker entwarf später die farbige Treppenhaus=verglasung und das eingelassene Eulenbild im Herrenzimmer. Diesem Zusammenwirken lag ein starkes Gefühl für die Notwendigkeit einer Konvergenz des künstlerischen Schaffens beim Verfasser und beim Architekten zugrunde. In der Tat bestrebte sich dieser, die vorhandenen Kunstwerke formal und farbig so restlos in seine Raumkompositionen eingehen zu lassen, daß sie wie daraus her=vorgewachsen erscheinen. Wand= und Möbelstoffe, Holzwerk, Teppiche und Vorhänge wurden nach ihnen gestimmt, während umgekehrt weitere Kunstwerke nach den ornamentalen Bedürfnissen der Räume ausgewählt und eingestimmt wurden. Denn für ein Bild gilt dasselbe, was früher über



Herrenzimmer im Hause des Künstlers

das Ornament ausgeführt wurde: es hat nur insofern Berechtigung in einem Raume, als es diesen teilt und belebt, d. h. organisch mit ihm verschmilzt.

Der Hohenhof ist als Dokument dieser Epoche um so bedeutsamer, als das gleichzeitige Eigenhaus des Künstlers in Weimar leider in den Tagen der Niederschrift dieser Arbeit seiner Auflösung entgegensieht.

Velde, den ein starkes Bedürfnis in Uccle den Weg zum Eigenhause hatte finden lassen, mußte sich in den ersten Weimarer Jahren mit Wohnungen begnügen, die sein Raumgefühl wenig befriedigen konnten. Der Wunsch nach einem neuen Eigenhause war daher lebhaft in ihm. Er wurde unwiderstehlich, als er die Pläne für den Hohenhof bearbeitete. So entschloß er sich denn zum Bau. Er erwarb ein Grundstück in Ehringsdorf, das, unmittelbar an der herrlichen Belvedere-Allee gelegen und von riesigen Pappeln überschattet, sich außerdem durch den Ausblick über ein sanft ansteigendes, von Korn wogendes Gelände empfahl. Ein besonderer Vorzug war es, daß der tägliche Weg zur Stadt durch den alten, von Goethe angelegten Schloßpark genommen werden konnte und daß Park und Waldungen des Belvedere in nächster Nähe lagen. Der Künstler wählte, in geschickter Anpassung an das Gelände, einen unregelmäßigen Grundriß, der aber ein achsial geordnetes Raumsystem von großer Regelmäßigkeit einschloß. Arbeitszimmer, Salon und Eßzimmer reihten sich par-



Damenschreibtisch im Hause des Künstlers

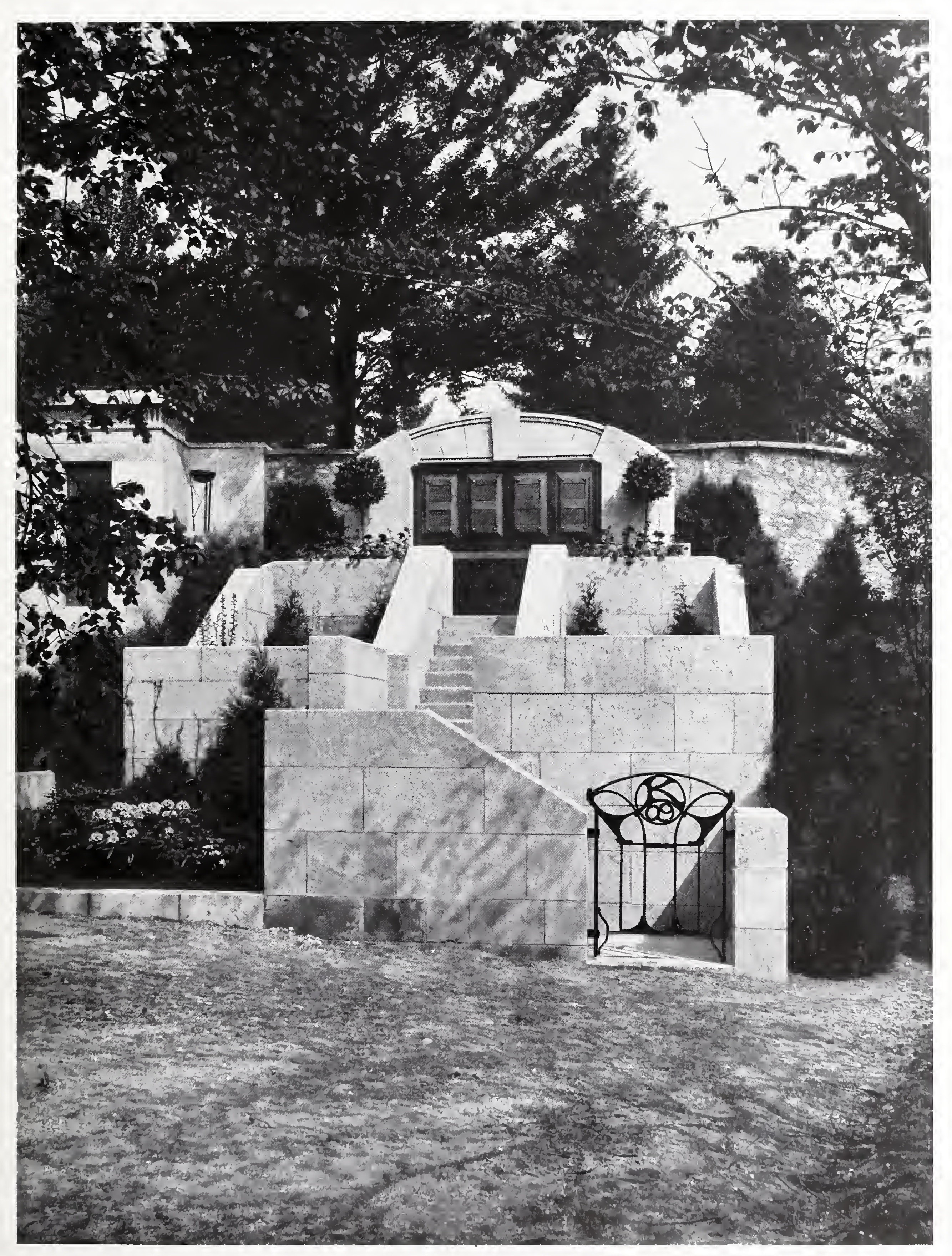
allel zur Allee, durch breite Durchgänge verbunden, an den mittleren Salon schloß sich, kaum abgetrennt, eine bewohnbare Diele, deren schön gewundene Treppe das Bild vom Salon aus beherrschte. Drei freistehende Sofas, um einen dreieckigen Tisch geordnet, betonten die zentrale Bedeutung des Salons, der bei geöffneten Türen mit den angrenzenden Räumen als eine Einheit erschien.

Das Äußere war durch ein tief herabgreifendes Dach, in dem das Obergeschoß als Mansarde ausgebildet war, zusammengefaßt. Die Farbstimmung war die des Tuffsteins mit grauvioletten Ziegeln.

Über die Raumbildung bei diesen Häusern und allen gleichzeitigen Einrichtungen ist vor allem zu sagen, daß der Künstler die Einheitlichkeit zu steigern suchte, indem er sowohl Decke wie Fußboden mit Hohlkehlen in die Wände übergehen ließ. Dabei verschob sich die trennende Linie an der Wand hinunter und hinauf. Türen und Fenster bettete er nach Möglichkeit in die Mauern hinein, statt sie aufgelegt erscheinen zu lassen. Funktion wie Form schienen dadurch gleichmäßig charakterisiert. Der Behandlung von Gelenken, d. h. solcher Stellen, wo Materiale ineinandergreifen, blieb überhaupt seine Aufmerksamkeit zugewandt. Solche Verbindungen stecken voll geistreicher und überraschender Einzelzüge, die bald das Material, bald die Funktion erläutern und oft einem Nutzzweck mit verblüffender Selbstverständlichkeit gerecht werden.



Kamin im Hause des Künstlers



Erbbegräbnis Kötschau in Weimar



Haus Rudolf Springmann in Hagen



Haus Springmann vom Garten aus



Diele im Hause Springmann

Der Harmonie dient neben der sorgsamsten Abgewogenheit aller Verhältnisse vor allem die Farbe. Das Prinzip, die Grundstoffe eines schönen Holzes, eines Metalles und der matt getönten Stuckmasse immer wiederkehren zu lassen, in Boden, Türen und Möbeln, in Klinken, Leuchtern und Beschlägen, und sie schließlich nur in den textilen Bestandteilen durch einen oder wenige frei=gewählte Töne zu bereichern, behält bei van de Velde auch in dieser Epoche seine Geltung.

Von Einrichtungen dieser Zeit seien noch genannt die des Direktors der Deutschen Bank Alfred Wolff am Pariser Platz in Berlin, die leider nicht mehr an dieser Stelle erhalten ist, und die für Herrn Arnold Esche in Lauterbach, interessant durch den Versuch, Torgament als Wandbekleidung zu verwenden, und ein besonders gelungenes, auf Rot und Weiß gestimmtes Speisezimmer.

Sodann fielen in diese Zeit einige Ausstellungen.

Die Dresdner Ausstellungsräume, so parteilich sie in Deutschland beurteilt wurden, hatten doch die Aufmerksamkeit der Nachbarländer in hohem Maße auf unsern Künstler gezogen. Einer Ein=ladung aus der Schweiz folgend, stellte er aus den Beständen des Weimarer Kunstgewerbe=Raumes eine Wanderausstellung zusammen. Sie wurde später in fast allen großen Städten der drei skandi=



Speisezimmer der Frau von Guaita in Weimar



Silberschrank bei Frau von Guaita



Haus Esche. Waschtisch



Haus Esche in Lauterbach
Eingang

navischen Länder gezeigt. Druet in Paris bewarb sich um eine Ausstellung von Silberarbeiten, die dann in seinem Salon an der Faubourg St. Honoré stattfand. Ein ehrenvoller Auftrag war die Gestaltung der Ausstellung deutscher Maler in London 1907. Er wurde von englischer Seite durch Keßler vermittelt und trug Velde außer einem unverkennbaren Erfolg die Begegnung mit den geistigen Führern des modernen England ein, unter ihnen Bernard Shaw und Walter Crane.

Leider sollte Keßlers segensreiche Tätigkeit in Weimar um diese Zeit eine Erschütterung erfahren, die auch für Velde nicht ohne Folgen blieb. Der Vorfall ist typisch für den Unverstand, mit dem der deutsche Bourgeois alle Regungen einer höheren Kultur, die seinen Weg kreuzen, zu vernichten strebt. Rodin hatte in aufrichtiger Wertschätzung der Tätigkeit Keßlers dem Museum in Weimar einige Aktzeichnungen geschenkt und auf eines der Blätter die Widmung gesetzt: Hommages respectueux de Aug. Rodin au Grand=Duc de Weimar. Man kennt diese Zeichnungen Rodins, sie stehen als kühne Improvisationen des genialen Bildhauers, die im Anschauen lebendig bewegter Körper in seinem Atelier zu Meudon entstanden, bei allen Kennern in höchster Schätzung. Keßler war begreiflicher=weise stolz auf diese Gabe, die er als Anerkennung seiner Tätigkeit von berufenster Stelle betrachten durfte; er legte sie zum ersten Male in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die im Früh=



Haus Esche in Lauterbach
Wohnzimmer

jahr 1907 in Weimar stattfand, einem größeren Publikum vor. Aber er hatte nicht mit der Tatsache gerechnet, daß es in einer deutschen Kleinstadt Leute gibt, die in der Widmung eines Blattes mit unbekleideten Figuren eine — Beleidigung sehen, selbst dann, wenn sie von seiten des gefeiertsten Künstlers Europas an eine gekrönte Unbedeutenheit in Sachsen=Weimar erfolgt. Man war naiv genug, Anzüglichkeiten zu wittern. Kurz, es erhob sich ein Sturm, wie ihn Weimar noch nicht erlebt hatte. Jeder treue Untertan, den die neue Kunst um Ansehen oder Verstand gebracht hatte, fühlte sich in der Ehre seines Herrn gekränkt, der zum Unglück gerade in Indien dem geliebten Weidwerk oblag. Depeschen gingen hin und her. Auseinandersetzungen folgten, bei denen sich der Oberhof=marschall Palizieux einem Duell mit Keßler durch einen plötzlichen Tod entzog. Als der hohe Herr, aus Indien zurück, die Ausstellung besuchte, glitten seine Augen achtlos an dem Grafen vorüber, so daß diesem nichts übrig blieb, als seinen Abschied zu nehmen.

Mit diesem Ereignis lösten sich die Beziehungen des Weimarer Hofes zur modernen Kunst, nachdem sie schon seit dem Tode der Großherzogin merklich abgekühlt waren. Velde, dessen Freund=schaft zu Keßler bei Hofe bekannt war und dem es nicht einfiel, der gefallenen Größe mit der Geste des erzogenen Hofmanns den Rücken zu kehren, fühlte deutlich, wie seine Existenz an höchster



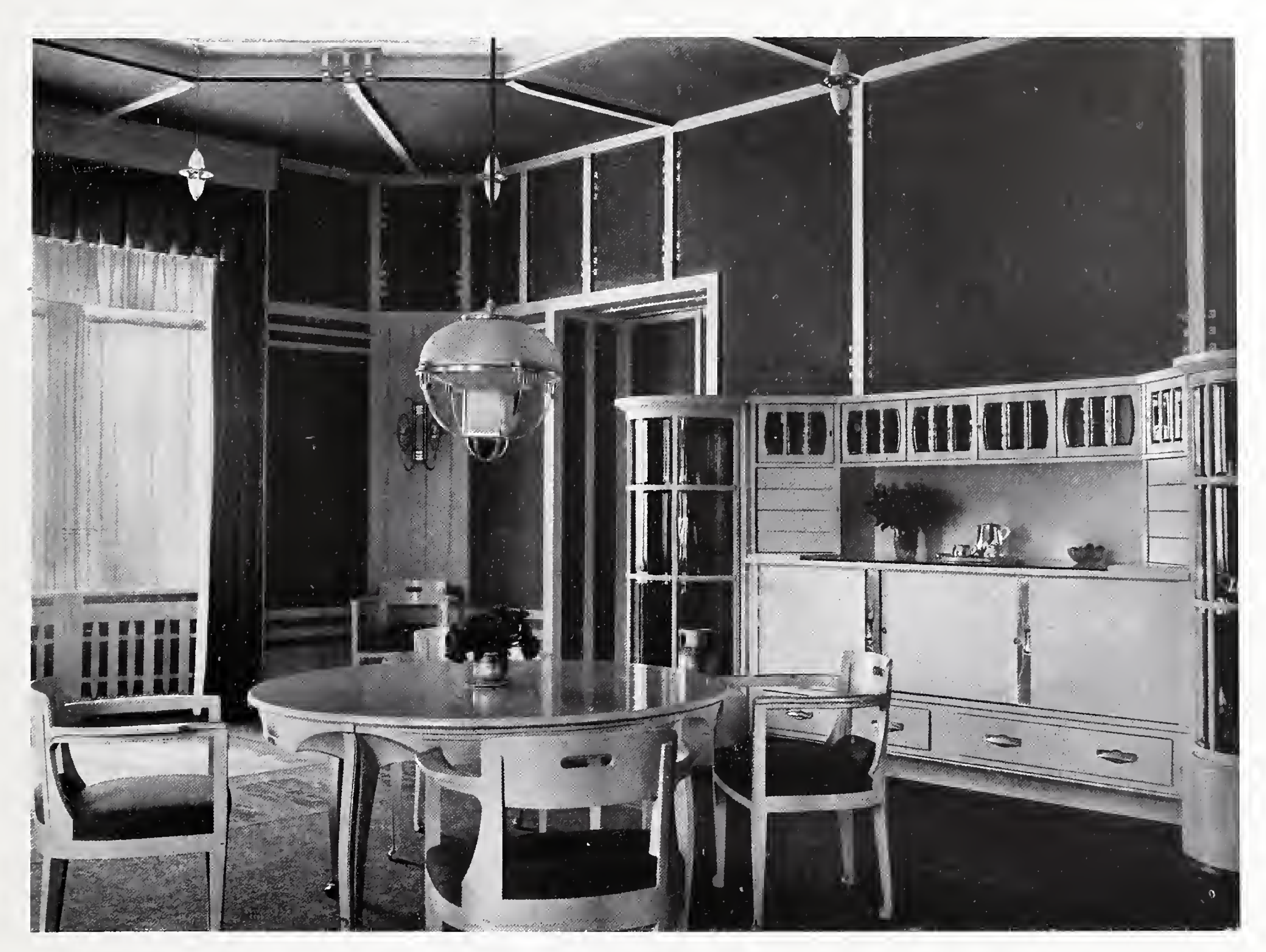
Haus Esche in Lauterbach
Kamin im Wohnzimmer

Stelle mehr und mehr ein Gegenstand des Mißfallens wurde. Seine Hoheit geruhte von der Schule kaum mehr Notiz zu nehmen und die Einladungen zu Hofe blieben aus.

Der Nachfolger Keßlers, Karl Kötschau, begriff aber besser die Rücksichten, die man dem Künstler schuldete. Er hatte sich einen Umbau des großen Museums ausbedungen, und er bestand darauf, daß diese Aufgabe in Veldes Hände gelegt werden sollte. Daß der Auftrag, nach umfang= reichen Arbeiten, wieder mit einer Enttäuschung endigen sollte, war leider die Folge der baldigen Verabschiedung Kötschaus, der einem Rufe an das Kaiser=Friedrich=Museum nach Berlin folgte. Er hinterließ aber in Weimar eine Familiengruft von des Künstlers Hand.

Inzwischen fanden die Weimarer Künstler und Dichter im Hause des sächsischen Gesandten von Nostiz einen neuen Mittelpunkt. Velde hatte die Räume ausgestattet, in denen neben der schönen Hausfrau selbst ihr von Rodin gemeißeltes Marmorbild den Hauptanziehungspunkt bildete. Um Vorträge von Velde, Botho Gräf oder eine Aufführung der Ninon von Ernst Hardt gruppierten sich Gartenfeste, in denen die Tradition der Feste vom Belvedere weiterzuleben schien.

Der nächste Auftrag, der aus dem Großherzogtum an den Künstler gelangte, kam bezeichnender= weise nicht von oben, sondern aus den Kreisen der Arbeiterschaft von Jena. Dort war seit langem



Haus Esche in Lauterbach
Speisezimmer

der Wunsch lebendig, dem großen Gelehrten und Sozialisten Abbé, dem Begründer der Zeiß=Werke, ein Denkmal zu setzen. Ein Wettbewerb unter drei Künstlern, deren einer kein Geringerer war als Adolf Hildebrand, war ergebnislos verlaufen. Als der übliche tote Punkt erreicht war, wandte sich die Arbeiterschaft durch ihren Sekretär Paga mit der Bitte an Velde, ein neues Projekt zu entwerfen. Sie hatte dabei den Wunsch, daß die vier Reliefs der Arbeit von Constantin Meunier an dem Monumente Verwendung finden möchten. Es bedurfte nicht dieser Idee, um den Künstler willfährig zu stimmen, aber sie machte ihm die Aufgabe doppelt lieb. Denn auf diesen Reliefs beruhte ein wesentlicher Teil seiner Beziehungen zu dem großen Landsmann.

Wer Meunier in seinen letzten Jahren in der Rue de l'Abbaye zu Brüssel besuchte, weiß, wie der Aufbau seines Monumentes der Arbeit ihn unablässig beschäftigte. Sein erster Gedanke war ein gigantischer Sockel, der, mit den Reliefs der Arbeit umgürtet, in der Figur des Säemanns seine Be=krönung finden sollte. Velde war es, der ihm dann, bei seinem letzten Besuche, die Idee eines Saales eingab, der etwa als Vestibül in einem Arbeitsministerium seinen Platz hätte finden können. Dem Verfasser entwickelte Meunier kurz darauf ein ähnliches Projekt, das als Anbau am Kgl. Museum zu Brüssel gedacht war. Eine zweite Eingebung Veldes war es, die Avenue Louise mit einem Nischen=



Haus Fröse in Hannover

bau zu schließen, der die Reliefs gereiht und dazwischen die Statuen der Arbeit zeigen sollte. Leider scheiterten alle diese Entwürfe am Widerstand des Königs Leopold, und Meunier starb, ohne eine Hoffnung auf die Ausführung seines größten Gedankens mit ins Grab zu nehmen.

Daß es gerade Velde nun vergönnt sein sollte, den Reliefs der Arbeit eine endgültige Fassung zu geben, war wie eine Fügung. Er griff aus den Möglichkeiten, die er mit Meunier erwogen, die Idee eines Tempels heraus, an dessen Innenwänden die Reliefs ihren Platz finden sollten. Für die Büste des Gefeierten, die inmitten der Anlage gedacht war, schlug er als Bildhauer Max Klinger vor.

War man in Jena geneigt, auf diese Idee einzugehen, so bereitete die Platzfrage erhebliche Schwierigkeiten. Velde schlug die Anhöhe des Galgenbergs vor. Allein man hatte in Jena mit der Kunstliebe der Studentenschaft eigentümliche Erfahrungen gemacht, und der Bürgermeister glaubte, für die Sicherheit des Denkmals an so entlegener Stelle keine Gewähr übernehmen zu können. So mußte sich der Künstler denn mit einem Platz zufrieden geben, der außer der Anliegerschaft von Abbés Wohnhaus und dem baulich wenig anmutenden Volkshause keinerlei Vorzüge besaß. Inzwischen hat die Pietät das Wohnhaus nicht vor dem Abbruch retten können, und das nun ganz von Fabriken



Haus Dürckheim
Unterfahrt



Haus Dürckheim in Weimar

umgebene Denkmal muß seine Sicherheit vor studentischen Mißgriffen mit einer Lage bezahlen, die an Banalität kaum zu überbieten ist.

Doch ist es schon als seltenes Wunder in der deutschen Denkmälerchronik zu verzeichnen, daß es überhaupt zustande kam. Und dieses Wunder verdanken wir außer den Jenaer Arbeitern und ihrem Sekretär den Professoren Eucken, Botho Gräf und Rosenthal. Sie alle wirkten zusammen, dem Komitee einen Entschluß abzunötigen, der für allerpersönlichste Initiative Genie genug verriet. Denn — man täusche sich nicht darüber — es war im Deutschland von 1908 leichter, ein Kino auf der Jungfrau zu finanzieren, als einen Mehrheitsbeschluß zu erzielen, der Qualität respektierte. Das Abbé=Denkmal ist denn auch, von wenigen Schöpfungen Hildebrands abgesehen, das einzige Denkmal auf deutscher Erde geworden, das eine Ehre bedeutet für den, dem es gilt und für den, der es errichtet hat. Es hat mit dem Colleoni auch das gemein, daß der Gefeierte durch seinen Künstler an Würde und Unsterblichkeit noch gewann.

Der Tempel, dessen Gipsmodell das Komitee von Jena überzeugte, steht auf achteckigem Grundriß.



Haus Dürckheim vom Garten aus

Vier Türen liegen sich kreuzweis gegenüber. Die geschlossenen Wände tragen auf der Innenseite die Reliefs. In der Mitte steht auf mannhohem Sockel Klingers Büste. Ein Oberlicht läßt mildes Licht über die plastischen Gebilde hinfluten.

Die Mauern sind aus Würzburger Muschelkalk geschichtet. Das geschweifte Dach besteht aus Kupfer. Die Portale sind aus Tombak gehämmert. Im Innern steht der weiße Marmor der Büste und ihres Sockels etwas hart zu der weichen Farbigkeit des Steines und der Bronzereliefs. Ein Mosaikboden erläutert ornamental den Zusammenhang aller Teile.

Das Äußere veranschaulicht in der deutlichsten Weise die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Antike. Es ist überhaupt der ernsthafteste Versuch unserer Tage, in der Erhebung einer Konstruktion zum Kampfe von Stütze und Last, im Ausdruck freischwingender Kurven und im atmenden Spiel positiver und negativer Formen mit dem griechischen Tempelbau zu wetteifern. Keine Form aber ist der Antike entlehnt. Würde man den Bau zerschlagen, so würde an jedem Bruchstück die Handschrift unserer Zeit erkennbar sein. Und doch ist das Ganze ein Organismus, zu dem jeder Stein wie zu einer Blume von seltenster Schönheit sich fügt.

Es mag als ein Zeichen für die geschäftliche Treffsicherheit des Künstlers Erwähnung finden, daß es ihm möglich war, einen solchen Bau für eine im voraus festgelegte Summe zu übernehmen. Aus



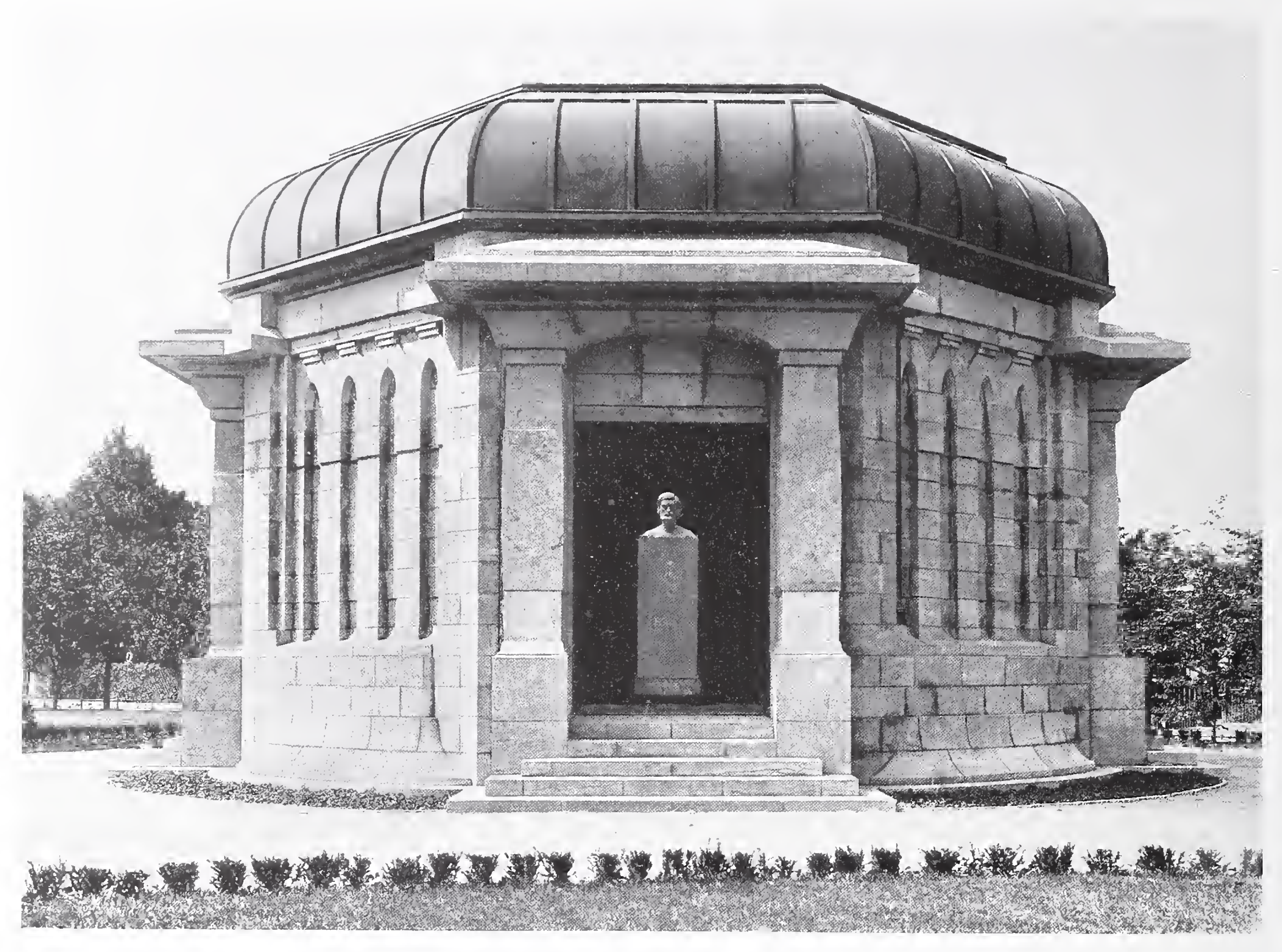
Haus Dürckheim
Speisezimmer

dieser Summe waren nur die plastischen Teile ausgeschlossen, doch vermittelte Velde auch die Erwerbung der Reliefs von Meuniers Erben.

Das Jahr 1909 sah Velde wieder in Hagen. Es handelte sich um eine Villa für Herrn Rudolf Springmann, die ursprünglich neben dem Hohenhof ihren Platz finden sollte und damit die erste Gelegenheit zur Durcharbeitung eines architektonischen Gruppenbildes gegeben hätte. Die Lage auf einer Gebirgsnase, unmittelbar über der zum Hohenhof ansteigenden Wiese, war sehr reizvoll, und Velde gewann dem unregelmäßigen Gelände einen Grundriß ab, der einen geistvollen, bei aller Größe fast koketten Aufbau gestattete. Das Material sollte sich dem des Hohenhofes anpassen, ein Türmchen das Ganze krönen. Leider kam das Projekt nicht zur Ausführung, da der Bauherr sich im letzten Augenblick für einen anderen Platz entschied. Dieser, am andern Ende der Stadt an ansteigender Straße gelegen und vor unerwünschter Nachbarschaft keineswegs gesichert, bot weit weniger Gelegenheit zur Entfaltung äußerer Reize. Veldes entscheidender Griff war die Flachlegung des hängenden Geländes und ihre Ausmittelung mit der schräg ansteigenden Straße, als deren Zentrum er das Haus selbst setzte. Es ergab sich dadurch eine Schraubenbewegung, die vom Straßengitter über eine Pergola allmählich zum Dache hinanführt. In diese Kurve drängt sich mit machtvoller



Haus Dürckheim
Salon



Abbé-Denkmal in Jena

Fülle ein zweistöckiger Erker, der innen als durchgehender Wintergarten ausgebildet wurde und auch in der Fensterbildung reizvolle Motive zeigt. Auffallend ist das mit rötlichem Schiefer gedeckte Mansardendach, das, an das Abbé-Denkmal anknüpfend, höchst ausdrucksvolle Kurven zeigt. Das Innere ist auf zwei rechtwinklig sich kreuzende Achsen gestellt, deren eine auch den streng gebildeten Garten beherrscht und dort in einer Laube endigt.

Gleichzeitig mit dieser Villa entstand das Haus des Arztes Aderhold Fröse in Hannover. Es ist als Reihenhaus zweiseitig angebaut und fordert zu Vergleichen heraus, die die Formlosigkeit der Durchschnittsarchitektur grotesk hervortreten lassen. Schon die schlichte Reihung und rhythmische Verteilung der Fenster wirkt wie ein seltener Vorzug, am meisten aber überzeugt die kompakte Einheit der plastischen Form, die durch die Herrschaft des ausdrucksvollen Daches über eine Baumasse erreicht ist, in welche alle Öffnungen hineingeschnitten erscheinen. Das schlichte Material — Putz, Kunststein und Schiefer — wirkt in der Umgebung viel „echterer" Baustoffe durch seine Behandlung geradezu vornehm. Im Innern verdient eine schön geführte Treppe Erwähnung.

* * *



Abbé-Denkmal in Jena

Das Jahr 1910 bedeutet insofern einen neuen Abschnitt im Leben des Meisters, als der Umkreis seines Schaffens die nationalen Grenzen zu überschreiten beginnt. Waren die Vorbedingungen dazu in seiner Herkunft und Erziehung gegeben, so verwirklichte sich doch erst jetzt in ihm der Typus des internationalen Künstlers, den die nicht auf nationale Grundlagen gestellte Bewegung in Deutschland einmal schaffen mußte. Deutschland war um jene Zeit in der Tat, nach Gesinnung und Aktivität, das internationalste Land der Welt. Velde war nicht der einzige, der daran mitbaute. Aus Holland, Norwegen, Rußland, Österreich und der Schweiz kommend, tauchten viele Künstler von höchster Begabung in den Strom, der die Weltkultur auf deutschem Boden wie einen „Vater Ozean" suchte. Der dänische Dichter Jensen prägte hellsichtig das Wort vom „Land der Mitte". Und diese Mission, die in Künstlern wie Behrens und Hoffmann ihre Analoga findet, erfüllte sich auch an van de Velde.

Der erste außerdeutsche Auftrag — von vagen Anträgen aus Amerika abgesehen — kam ihm aus Riga. Er war das Ergebnis eines Wettbewerbes, der gegen feste Honorierung unter drei Künstlern ausgeschrieben wurde. Es handelte sich um ein Gemeindehaus, dessen Fassade sich an enger Gasse in einer Länge von reichlich 40 m erstrecken sollte Eine Monumentalwirkung war damit nicht zu erreichen. Die Vorzüge des Gebäudes liegen denn auch wesentlich in seiner genauen Anpassung an das gegebene Zweckprogramm.

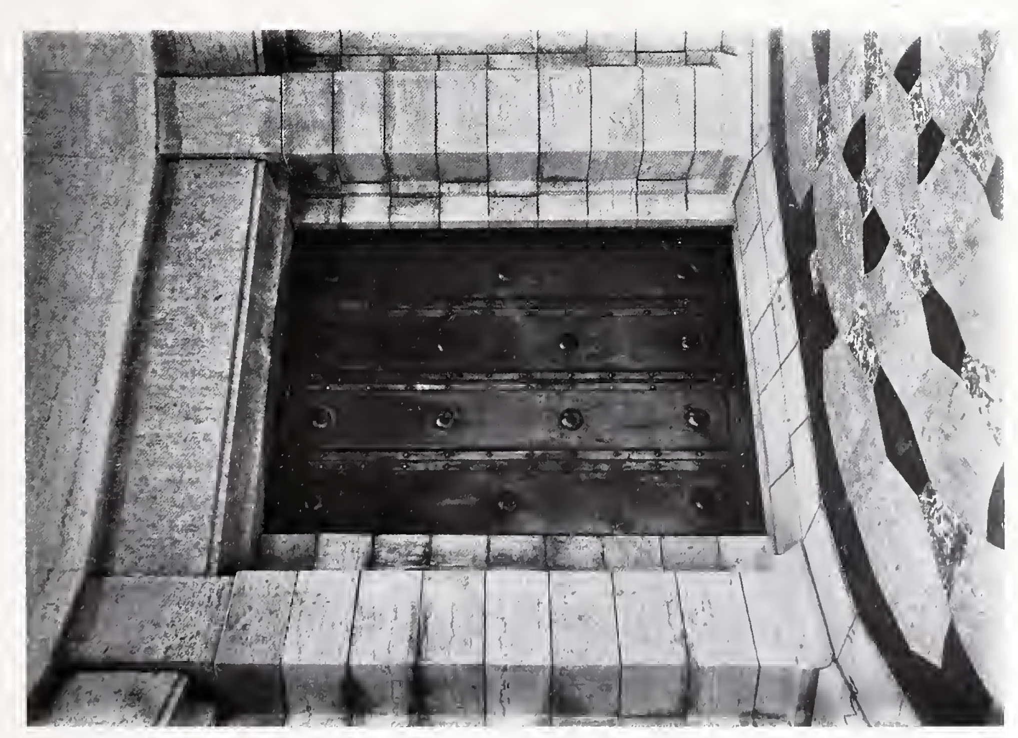
Ungleich bedeutender war der zweite Auftrag, der ein Jahr später vom Auslande her an den Künstler gelangte. Diesmal kam er von Paris, und es waren alte freundschaftliche Beziehungen, die den Anstoß dazu gaben. Eine stolzere Genugtuung hätte ihm nicht werden können, denn es handelte sich um sein altes, immer gescheitertes Lieblingsprojekt: ein Theater im größten Stil. Kam es schließlich auch wieder nur unter Kompromissen und Enttäuschungen zustande, so hinderten diese doch nicht, daß seine bauende Phantasie einen höchsten Aufschwung nahm und ein Werk projektierte, das seiner internationalen Prädestination würdig war.



Abbé-Denkmal in Jena
Büste von Max Klinger

Die Geschichte begann, wie Unternehmungen dieser Art in Weltstädten zu beginnen pflegen. Es bildete sich ein Konsortium von Geldleuten, die an den Dienst der tragischen Muse als an ein gutes Geschäft glaubten. Ein herrlicher Platz, gleich links am Eingang der Champs Elysés, war ihre Sehnsucht, und sie bewiesen damit sowohl Einsicht wie Geschmack. Ein Monumentalbau an dieser Stelle hätte selbst für Paris eine meßbare Steigerung seiner Reize bedeutet. Hier aber kam es zum ersten, die Idee vernichtenden Kompromiß. Um den Platz zu erhalten, trug man einem Neffen des Pariser Stadtbaurats das Projekt des Theaters an. Der Baurat schnappte ein, eine Zeitlang schien







Abbé-Denkmal in Jena



Haus Henneberg in Weimar

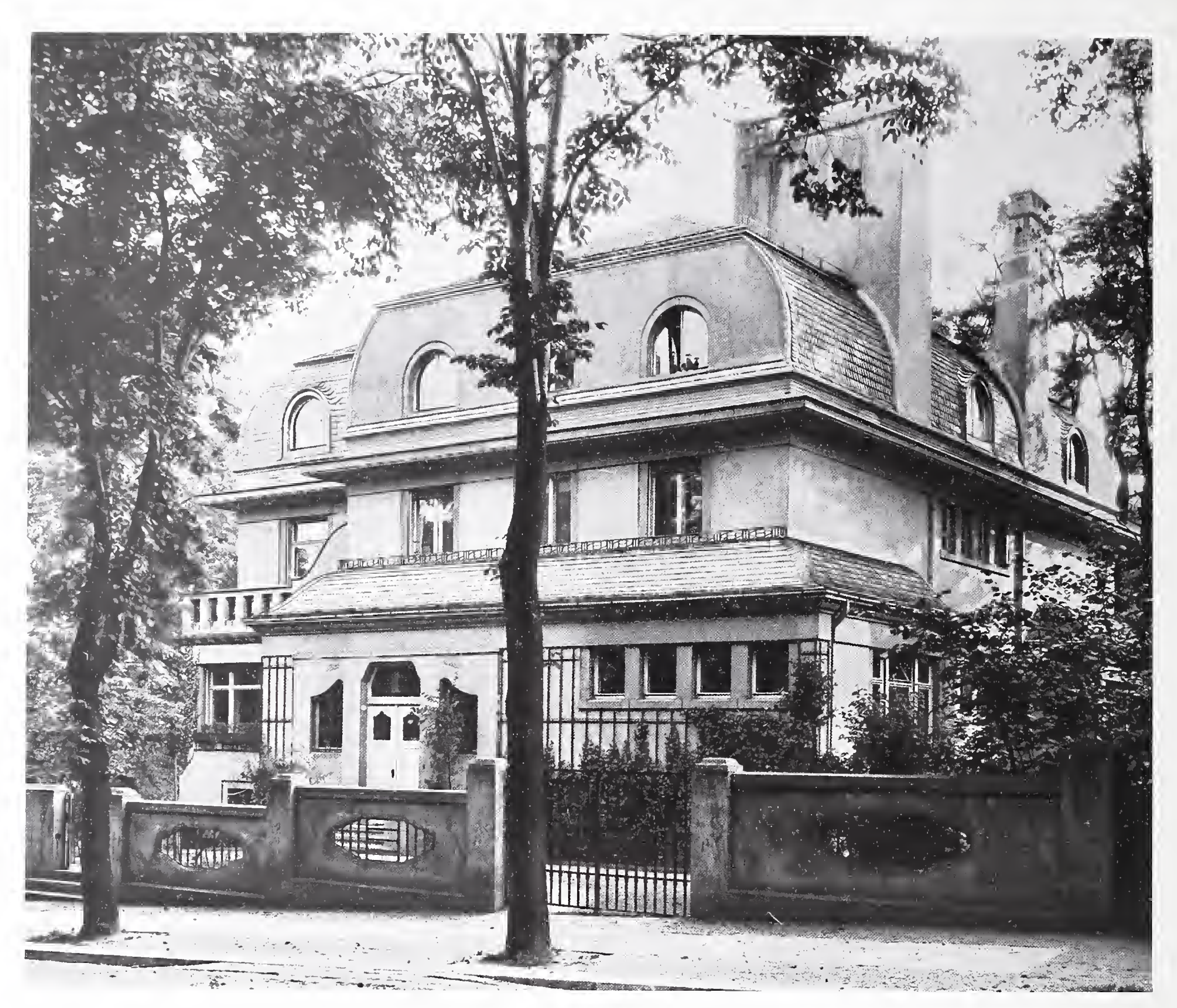
es, als trage der Verrat des Schiebertums am künstlerischen Gewissen die herrlichsten Früchte, dann aber brachte eine heftige Opposition das diplomatische Kartenhaus zu Fall.

Dem Komitee, das den Namen Théâtre des Champs Elysés bereits angenommen hatte, blieb nichts übrig, als in die Avenue Montaigne abzuwandern. Dort erwarb man ein Grundstück, das die Errichtung eines einseitig angebauten Hauses in der Flucht der Straße gestattete. Der Neffe des Stadtbaurats aber hatte sich mit dem fast unlösbaren Problem abzufinden, wie auf diesem Platz mit einer schmalen Straßenfront ein großes und ein kleines Theater unterzubringen sei.

Inzwischen war Maurice Denis, dem man die Ausmalung des Hauses zugesagt hatte, in Weimar gewesen. Er hatte dort die Gipsmodelle von Bühnenhäusern im Atelier van de Veldes gesehen und war Künstler genug, um ihre Überlegenheit über das vorliegende Pariser Projekt zu erkennen. In Anbetracht des Umstandes, daß die Gunst des Stadtbaurats an Bedeutung eingebüßt hatte, fiel es ihm nicht allzuschwer, dieser Einsicht im Pariser Komitee, in dem ja doch Leute von Bildung saßen, Geltung zu verschaffen. Zumal der Präsident, Gabriel Thomas, sah die Inferiorität des Projektes ein. Bestehenden Schwierigkeiten auszuweichen, legte er Velde die Frage vor, ob er sich mit dem



Haus Henneberg
Aufgang



Haus Körner in Chemnitz

Neffen des Stadtbaurats in die Arbeit teilen, d. h. unter seinem Namen die wirkliche Arbeit leisten wolle. Velde sagte zu, das Einverständnis des Würdenträgers vorausgesetzt. An diesem konnte nun, wie die Dinge lagen, nicht mehr gezweifelt werden, und damit ging denn wirklich das bedeutende Projekt in die Hände unseres Künstlers über. An dieser Tatsache ändert nichts, daß die von ihm allein gezeichneten Pläne mit den Insignien zweier Meister geschmückt sind.

Die Vorarbeiten entwickelten sich unter der verständnisvollen Mitwirkung von Gabriel Thomas zunächst glatt und angenehm. Es war Velde möglich, anstatt der bisher geplanten Eisenkonstruktion den reinen Betonbau durchzudrücken, indem er eine Offerte besorgte, die eine Verbilligung um 100000 Franken bedeutete. Ihm war der Beton als das modernere und fügsamere Material an sich erwünscht, doch empfahl er sich für den vorliegenden Fall um so mehr, als der angeschwemmte Grund des Seineufers der Fundamentierung besondere Schwierigkeiten in den Weg legte.

Mit der Betonfirma Perret frères aber hatte er sein Verhängnis heraufbeschworen. Theo van Rysselberghe hatte sie ihm empfohlen. Trotz dieser freundschaftlichen Brücke nahm bald der eine



Haus Körner vom Garten aus

der Brüder, der Architekt war, eine fragwürdige Haltung gegen ihn ein. Es erwies sich, daß er den Bau an sich zu reißen strebte, und die Durchführung einer Aufgabe, die anfangs so lockend erschienen war, wurde bald zu einer Quelle dauernder Aufregungen für unseren Künstler. Zu Anfang mußte er seine Fassade opfern. Perret hatte in Tunis und Algier mit Marmor verkleidete Gebäude gesehen und bestand nun auf einer blinden Fassade, um einen ihm vorschwebenden Marmorbelag darauf anzubringen. Das zweite Opfer war das Dach. Velde hatte es, an den Ecken abgerundet, herunterziehen wollen; ein Fries, der Bourdelle versprochen war, wurde nun Ursache, daß die Fassade einen geraden Abschluß erhielt. Auch in das Innere griff Perret ein. So wurde der Anschluß des Ersten Ranges an die Pfeiler des Proszeniums gegen Veldes Vorschläge durchgesetzt. Und schließlich nahm man ihm die Geländer im Vestibül und die Dekoration der Schauräume so gut wie ganz aus der Hand. Der Chauvinismus stand bei dieser Erdrosselung in bedenklicher Weise Pate, und man konnte sich auf die Tatsächlichkeit der Verballhornungen berufen, wenn man später im Theaterprogramm den Architekten aus Weimar nur als künstlerischen Beirat der ausführenden Pariser Firma gelten ließ*.

Trotz alledem bleibt das Théâtre des Champs Elysés eine Schöpfung, dem der Narrentand Perrets die Züge echter Genialität nicht rauben kann. Das Vestibül, das unter dem quer gelegten Kleinen Hause zum Großen führt, atmet trotz der unangemessenen Geländer echte Monumentalität,

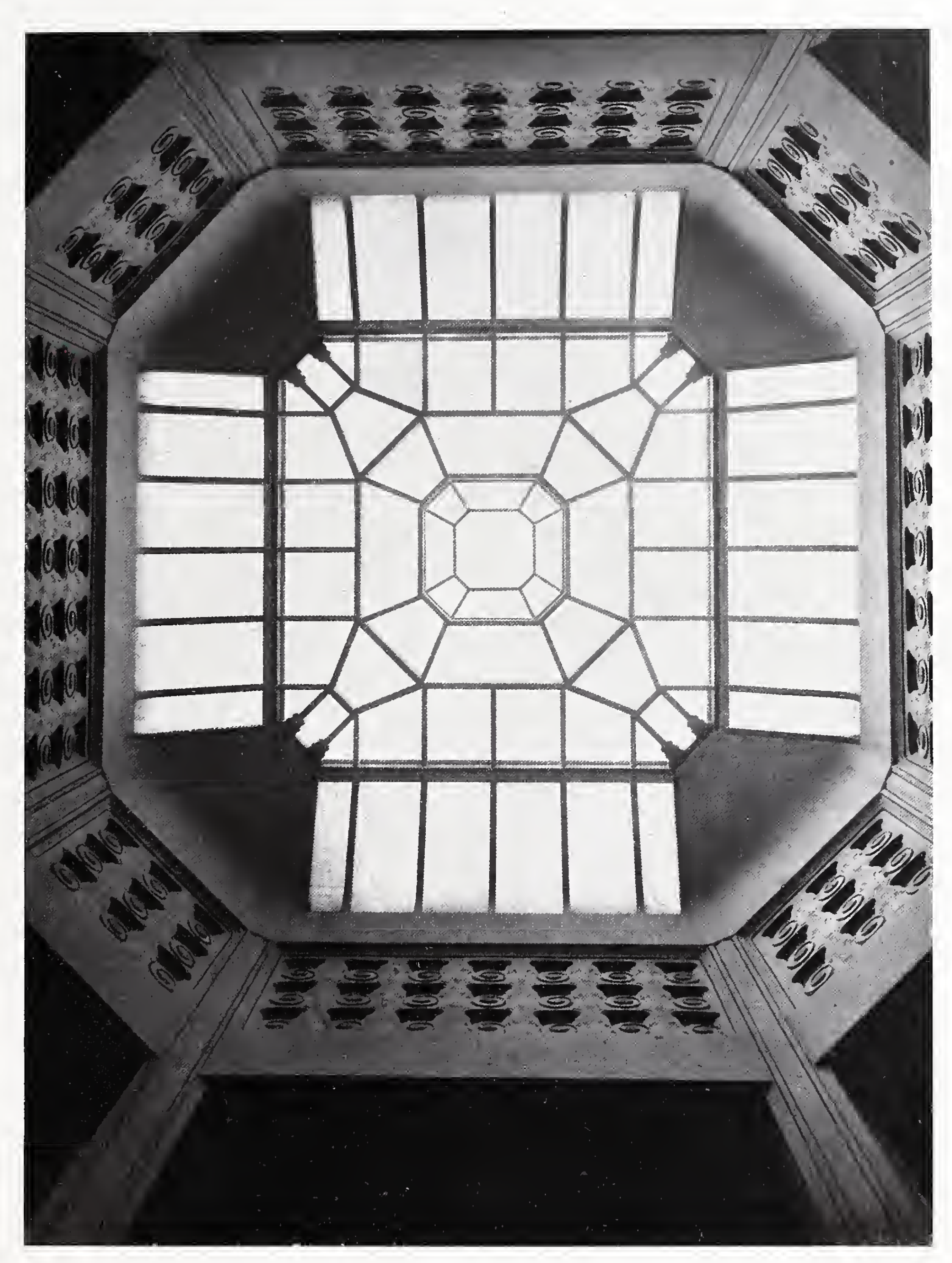
* Während des Krieges ist eine Schrift von Mesnil erschienen, die den wahren Tatbestand von französischer Seite feststellt.



Haus Körner
Diele

und man wird einen zweiten Raum von der ernsten Pracht des Großen Hauses in den Theatern des modernen Europa schwerlich finden. Eine glückliche Fügung machte das Theater in der Folgezeit zu einem Hauptschauplatz internationaler Veranstaltungen. Hier tanzten Nijinski und die Pawlowa, hier sang noch im Frühjahr 1914 ein Amsterdamer Chor unter Mengelbergs Leitung die Matthäus-Passion von Bach in deutscher Sprache. Der Geist des Erbauers schien in seinen Räumen lebendig zu werden und man durfte damals die Hoffnung hegen, daß der Streit der Nationen um materielle Vorteile in der gemeinsamen Pflege höchster Menschheitsgüter endlich begraben sein möchte. Der Traum war leider kurz. –

Das folgende Jahr brachte ein Projekt, das auf deutschem Boden eine internationale Dankesschuld abtragen sollte. Graf Keßler war die treibende Kraft. Er wollte mit einem Komitee, dem d'Annunzio und Cordon Craig angehörten, in Weimar, an der Stätte von Nietzsches Wirken, ein Monument errichten, das den Manen des großen Denkers gewidmet sein sollte. Gedacht war an ein Stadion, in dem olympische Spiele abgehalten werden konnten. Man kaufte ein geeignetes Grundstück und übertrug Velde die Gestaltung. Dieser entwarf einen Festplatz von größten Ausmaßen. An das Stadion, dessen griechisch-endgültige Formulierung keine Änderungen erlaubte, schloß er ein Schwimmbecken an. Beide überragte ein Tempelplatz, und mitten auf dem Platze sollte die Statue eines Jüng-



Haus Körner
Oberlicht der Diele

lings von Maillol als Sinnbild ewiger Jugend ragen. Der Tempel selbst lag rückseitig und war turm=haft, weithinragend gedacht. Von ihm aus sollten erlauchte Geister zu ihrer Gemeinde sprechen. So war das Verhältnis des Geistigen zum physischen Kampfspiel überzeugend zum Ausdruck gebracht. Die olympischen Spiele, die einst am Athletischen zugrunde gingen, waren der Herrschaft des Geistigen aufs neue unterworfen. Ein Gedanke, erhaben genug, um die Völker der Erde zu gemeinsamer Durchführung zu vereinen! Statt dessen kam der Krieg. Aber dieser Gedanke, einmal gefaßt, wird nicht wieder erlöschen. Er steht wie eine ungeheure Forderung über der Menschheit, ein ragender Fels, an dem die Dämonen der Habgier und des Hasses zerschellen werden. Wie einst Tempel und



Haus Schulenburg in Gera
Pförtnerhaus

Kathedralen, so werden auch heute die Schönheitsfanale der bauenden Demut die Menschheit erlösen, sie emporheben aus der grauenvollen Öde materiellen Tuns zu heiterer Schöpferlust, und es wird die unverlierbare Ehre Deutschlands sein, daß die erlauchtesten Geister der Zeit auf seinem Boden das erste, den Göttern wieder geweihte Heiligtum errichten wollten.

Die letzten Jahre vor dieser Katastrophe aber riefen den Künstler noch einmal zum Einsatz seiner vollen Kräfte auf. Von allen Stätten seiner bisherigen Tätigkeit, von Hagen, Chemnitz, Weimar und Berlin gelangten Aufträge an ihn, dazu kamen Gera, Erfurt und schließlich zum zweiten Male Paris. Es waren zum Teil die alten Freunde, die ihm mit neuen Projekten nahetraten, so Julius Stern in Berlin, dem Velde schon 1900 eine kostbare Wohnung in der Bellevuestraße eingerichtet hatte. Jetzt präsentierte er eine verbaute Villa in Geltow bei Potsdam. Velde sollte sie zurechtstutzen. Es gelang ihm, zwei Räume, einen Wintergarten und einen Hof zu schöner Wirkung zu bringen. Für das Speisezimmer ließ er zwei Gobelins nach Entwürfen Ludwigs von Hofmann durch einstige Nonnen in Le Mans ausführen. Den Hof schmückte Georg Kolbe mit einem Brunnen. Leider bestand diese Schöpfung nur kurze Zeit. Sie wurde nach dem tragischen Tode des Ehepaares Stern auseinandergerissen. Die Gobelins aber gingen an einen Käufer über, der sie ebenfalls zum Mittelpunkt einer Schöpfung Veldes zu machen gedachte.



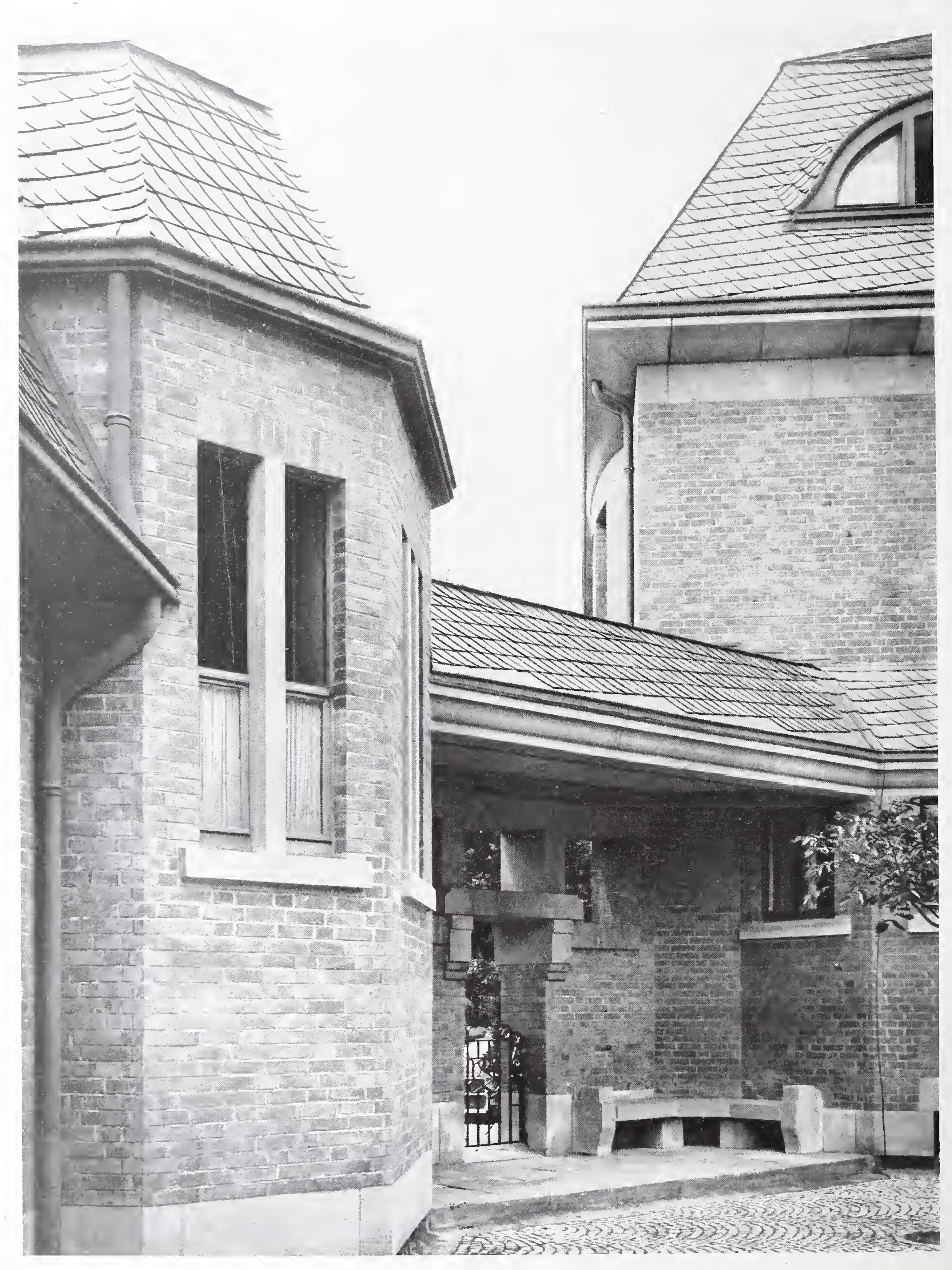
Haus Schulenburg
Einfahrt

Dies war der Bankdirektor Salomonsohn in Berlin. Auch er gehörte zum Freundeskreise des Künstlers. Seine Gattin hatte zu den ersten Trägerinnen seiner Kleider gehört. Leider kam die Villa, die im Berliner Westen ihren Platz finden sollte, nicht über die ersten Vorarbeiten hinaus.

In Weimar war es Graf Dürckheim, der, nach elfjähriger Anwesenheit des Künstlers in der Residenz, als erster den Mut faßte, einen Bauauftrag in seine Hände zu legen. Das Haus zeigt eine schlichte, fast karge Außenarchitektur, reißt aber im Innern durch ein strenges, wappengeschmücktes Vestibül auf die Höhe aristokratischer Lebensführung und erweist in der wohlberechneten Abfolge schöngeformter Säle den gereiften Raumsinn des Meisters.

Ihm folgte Baron Henneberg. Das Haus ist gegen einen Abhang gelehnt und mißt an der tief=liegenden Straße ein Stockwerk mehr als auf der Gartenseite. Die Anschlüsse an das Gelände sind geschickt gefunden, die stattliche Fassade zeigt schöne Verhältnisse. Im Innern verdient ein reizvoller Treppenaufgang zu den Haupträumen im ersten Stock Erwähnung.

In Chemnitz hatte die 1902 erbaute Villa für Herrn Herbert Esche weitere Kreise für den Künstler gewonnen. Schon 1906 wurde Velde mit der Herstellung eines kleinen Tennisklubhauses beauftragt, außerdem ließ der Schwiegervater seines Gönners, Herr Körner, der Inhaber von Beyers Tintenfabrik, eine Diele in seinem Wohnhause ausstatten. Aufträge für die Industrie, Seidenmuster für Wilhelm



Haus Schulenburg
Durchgang vom Vorhof zum Garten



Haus Schulenburg vom Vorhof aus

Vogel und Entwürfe zu Tintenpackungen liefen nebenher. Jetzt folgte der Schwager des Herrn Esche, Herr Theo Körner, mit einer Villa, die zu den besten späteren Arbeiten des Künstlers gerechnet werden darf.

Aus Hagen kam die dankbarste Aufgabe. Sie betraf ein Wohnhaus mit Nebengebäuden, das Herr Theodor Springmann in beherrschender Lage oberhalb des Stadtgartens zu erbauen gedachte. Es konnte zum hochgelegenen Blickziel einer steil ansteigenden Ulmenallee gemacht werden. Auf der Rückseite war die Anlage eines amphitheatralisch ansteigenden Gartens möglich. So war die Forderung einer die Mitte des Hauses durchschneidenden, frei in die Landschaft ausklingenden Achse geradezu gegeben. Das Grundstück selbst bot in buntscheckiger Grauwacke ein selten schönes Baumaterial, das den Künstler zu einem rhythmischen Spiel mit wechselnden Lagerungen anregte. Es entstand dadurch eine Art von Pfeilerbau, indem hammerrecht geschichtete Vertikalsstreifen das schön gewölbte Dach tragen. Die äußere Fertigstellung des Hauses wurde in den Kriegsjahren notdürftig erzwungen, das Innere harrt noch der Vollendung.

Zu den Stätten alter Wirksamkeit trat Gera als neue hinzu. Herr Paul Schulenburg hatte in der Dresdner Ausstellung von 1906 das früher erwähnte Speisezimmer gekauft. Inzwischen waren noch viele Einzelgegenstände nach Veldes Entwurf, besonders Silbergerät, in seine Hände gelangt.



Haus Schulenburg vom Garten aus

Jetzt tat er den Schritt, den der Besitz guter Möbel so häufig nach sich zieht; den Schritt zum eigenen Hause. Denn das Auge, einmal an Maß, Vernunft und Schönheit gewöhnt, erträgt den Ungeschmack nicht mehr und fordert gebieterisch sein Recht auf Erneuerung des ganzen Daseins. Der Fall Schulenburg ist typisch dafür. Nachdem das Haus noch vor dem Kriege vollendet werden konnte, hat sein Besitzer jetzt ein großes Grundstück hinzugekauft, um den Umkreis seiner Lebensatmosphäre zu erweitern. Während der Verfasser diese Zeilen niederschreibt, ist der Künstler in seinem neuen Heim am Bodensee damit beschäftigt, die Ausstrahlungen des Hauses in höher gelegenen Nebengebäuden und Gewächshäusern aufzufangen, die den Horizont der Besitzung umfrieden sollen.

Ein ungewisses Schicksal dagegen ist dem Hause widerfahren, das der russische Baron Viktor von Golubeff kurz vor dem Kriege in Paris beginnen ließ. Dieser um die Erforschung indischer Tempel hochverdiente Gelehrte beabsichtigte für seine Sammlungen asiatischer Kunstwerke ein Palais zu errichten, das alle Vorzüge eines Museums mit denen eines Salons und einer Stadtwohnung verbinden sollte. Er glaubte diese echt pariserische Aufgabe nirgends besser aufgehoben als in den Händen Veldes, mit dem ihn freundschaftliche Beziehungen seit langem verbanden. Der Rohbau stand fertig, als der Krieg begann. Seitdem war es dem Künstler nicht möglich, Verbindungen irgendwelcher Art aufrechtzuerhalten.



Haus Schulenburg vom Garten aus

Die Fülle dieser Aufträge von privater Seite läßt erkennen, wie sehr die Schätzung des Künstlers gestiegen war, wie der Kreis seiner Freunde sich beständig erweitert hatte. Denn Schätzung und Freund=schaft sind in diesem Falle so gleichbedeutend, daß der Künstler und seine Auftraggeber sich wohl immer als die gemeinsamen Erfüller derselben Mission betrachteten. Ihr Verhältnis beruhte auf inniger Übereinstimmung in den letzten Fragen der Kultur. Daß ein ähnlicher Zustand im Verkehr mit öffentlichen Körperschaften nicht möglich war, ist vielleicht der Grund für alle Fehlschläge, die Velde von dieser Seite her betrafen. Präsidenten, Minister und Bürgermeister sind nur die Vollstrecker einer überzeugungslosen Mehrheit; vom Fürsten alten Stils unterscheidet sie noch oft genug der Mangel an Erziehung zu Wertgefühl und Ritterlichkeit. Nur so ist der erschreckende Mangel an Verantwortungsgefühl zu erklären, der sie fast ausnahmslos kennzeichnet und das Zustandekommen eines öffentlichen Bauwerks von künstlerischem Wert zur seltenen Ausnahme macht.

Kommt es doch einmal dazu, so wird man nach dem Menschen fragen, der es verstanden hat, der öffentlichen Maschine seine Seele einzuhauchen. Veranlassung zu solcher Frage gibt uns der erstaunliche Auftrag, mit dem im Jahre 1903 die Stadt Erfurt an den Künstler herantrat. Sie übertrug ihm unter Ausschaltung des ganzen Wettbewerb=Unfuges kurzerhand das Projekt für ihr neues Stadtmuseum. Für diesen Entschluß waren zwei Gründe maßgebend: man wollte einen Architekten,



Haus Schulenburg
Vorplatz auf der Gartenseite



Haus Schulenburg vom Garten aus



Haus Schulenburg vom Garten aus

der in ständiger Fühlung mit dem Museum arbeiten konnte und in der Nähe Erfurts ansäßig war; zweitens war von Velde zu erwarten, daß er auf die besondere Art eines Museums eingehen und nicht von außen nach innen arbeiten, vielmehr vom Gegenstand zum Raum, vom Raum zum Gebäude kommen würde. Daß er einer der ganz wenigen war, die ihren Formen Seele einzuhauchen verstehen, hätte der dritte und schlagendste Grund sein sollen; es ist aber genug, daß eine Kommission Gründen, die mehr als rechnendes Urteil voraussetzen, überhaupt zugängig war, und es ist das hohe Verdienst des Museumsdirektors Edwin Redslob, sie dahin gebracht zu haben. An Intrigen, bestimmt, die Vorarbeiten zu durchkreuzen, fehlte es natürlich auch in Erfurt nicht, aber Redslobs schöner Überzeugung gelang es, das Projekt bis dicht an den Baubeschluß heranzuführen. Zu diesem kam es dann nicht mehr, weil der Krieg ausbrach.

Das von Redslob ausgearbeitete Bauprogramm sah die Aufstellung sehr verschiedenartiger Sammlungen vor. Für das Erdgeschoß kamen Objekte des Mittelalters, besonders Holzskulpturen und Waffen in Betracht, im Hauptgeschoß sollten die Gemälde ihren Platz finden und ein Saal für wechselnde Ausstellungen angeschlossen sein, dem Dachgeschoß verblieben die Sammlungen zur Völkerkunde und Naturwissenschaft. Ein Museum also, das den verschiedensten Zwecken dienen sollte und damit für derartige Bildungsinstitute in kleineren Städten typisch war.



Haus Schulenburg
Brunnen im Garten

Velde hat es verstanden, der Vielheit dieser Anforderungen in einem klaren, formalen Organismus gerecht zu werden. Der Grundriß zeigt eine Anordnung, welche den Besucher in klarer Übersicht an allen Räumen vorüberleitet, ohne ihn zu zwingen, sie sämtlich zu durchschreiten. Besonders gelungen ist die für Werke kirchlicher Plastik bestimmte „Kapelle". Hier war verlangt ein von allen Seiten einfallendes, nicht zu scharfes Licht, das die Wirkung vergoldeter Skulpturen steigern sollte. Demnach sollte der Raum keine Kirche imitieren und auch außen nicht als solche in Erscheinung treten. Velde löste die Aufgabe, indem er den Raum in die Diagonale legte und gewann so eine Achse von überraschender Ausdehnung. Dieses Betonen der Diagonale und die dadurch erreichte Auslösung geben dem Grundriß seine innere Bewegung.

Rücksichten auf das verschiedenartige Lichtbedürfnis der Sammlungen bestimmten die Anordnung der Fenster. Dem Wunsche einer Erweiterungsmöglichkeit entspricht die triumphbogenartige Gestaltung der Eingangsseite, die sich auch einer großzügigeren Bauanlage gewachsen zeigen würde. Ihr horizontaler Abschluß steht in wirksamem Gegensatz zu den drei Türmen der Severikirche, die als Wahrzeichen von Erfurt zu gelten haben. Ein Balkon im Oberstock erschließt einen Ausblick auf die turmreiche Stadt. So erleben wir wieder das Velde eigene Feingefühl in der Einfügung des Gebäudes ins gegebene Stadtbild und zugleich seine Ausnutzung für das Gebäude selbst. Seine

persönliche Handschrift gelangt am meisten da zur Geltung, wo sie isoliert wirkt: an jener Seite des Innenhofes, die der Eingangshalle gegenüberliegt und von ihr zunächst gesehen wird.

Hoffen wir, daß dieses reife Meisterwerk eines großen Künstlers in nicht zu ferner Zeit seine Verwirklichung erlebe und damit zugleich Zeugnis ablege für das geschärfte Kulturgewissen der deutschen Demokratie.



Haus Schulenburg
Gartenhaus

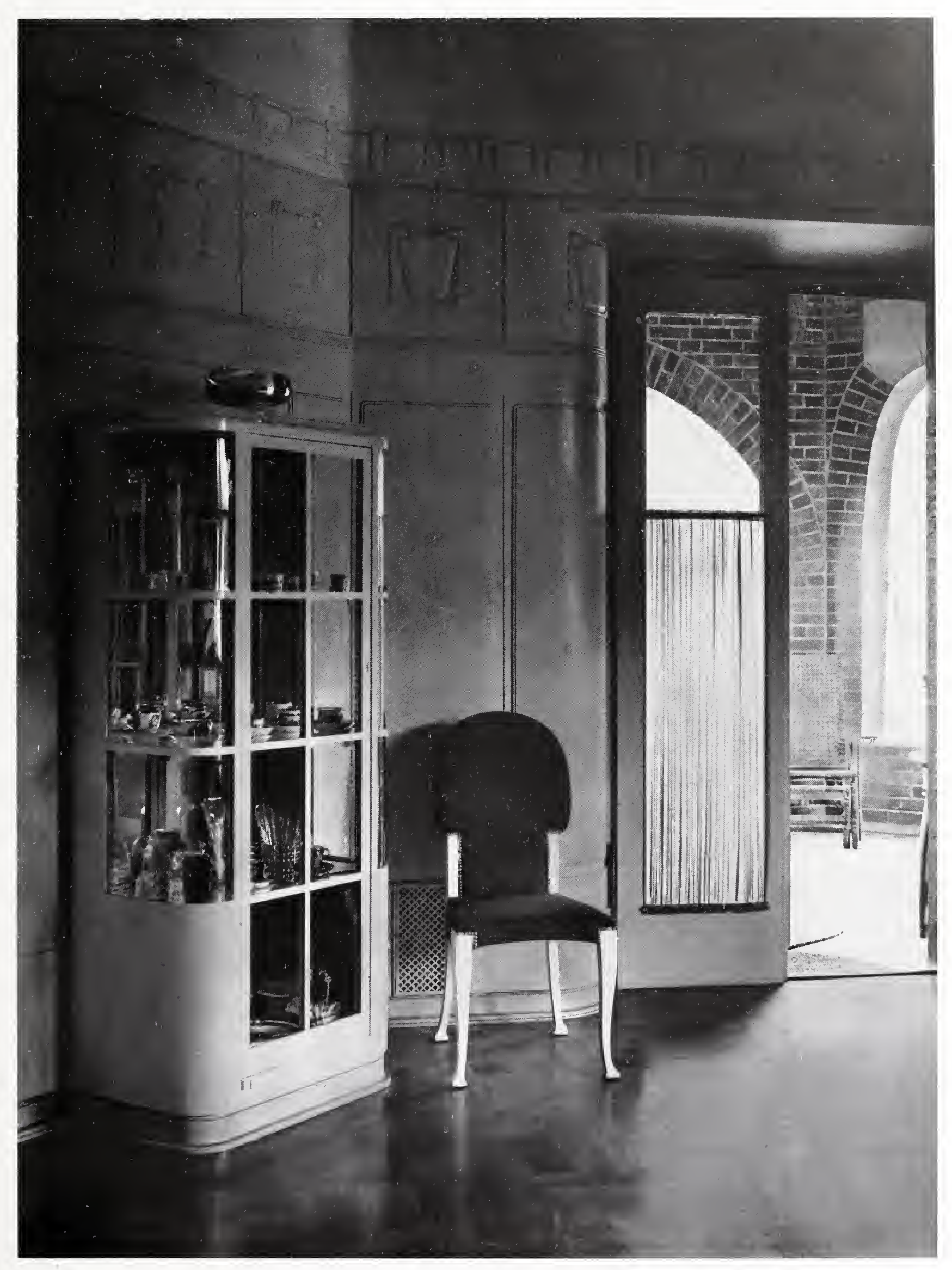
Einem persönlichen Eingriff, den man fast Zufall zu nennen versucht ist, verdankt auch das letzte Werk, von dem hier berichtet werden kann, seine Entstehung. Im Jahre 1913 vereinigten sich die Stadt Köln und der Deutsche Werkbund zur Veranstaltung einer Ausstellung auf dem ehemaligen Deutzer Festungsgelände am rechten Ufer des Rheins. Der Platz war herrlich. Es hätte hier, im Angesichte der vielgetürmten Stadt, eine Anlage von stolzester Schönheit entstehen können. Leider



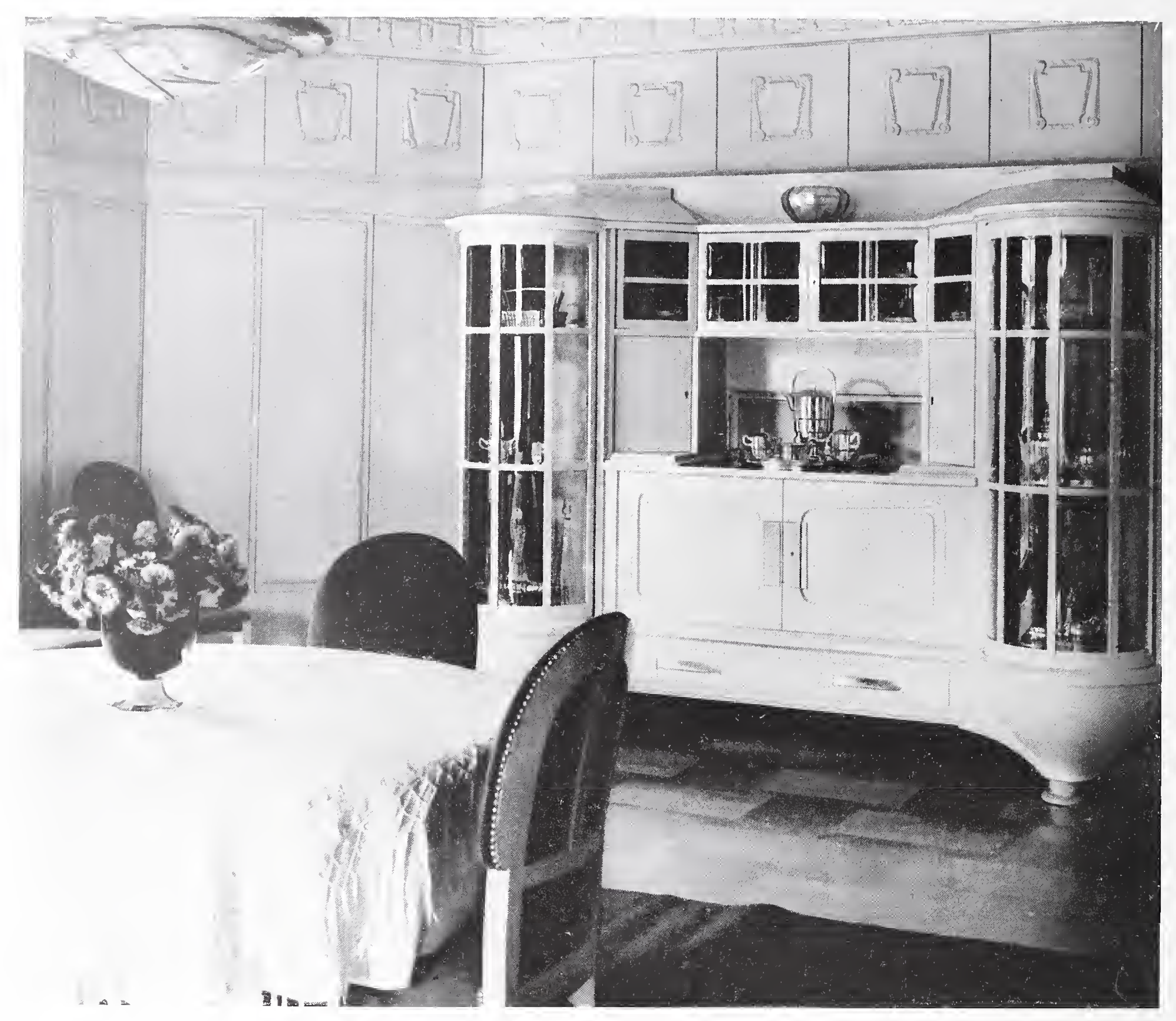
Haus Schulenburg
Vorhalle



Haus Schulenburg
Salon



Haus Schulenburg
Speisezimmer, Ausgang zum Garten



Haus Schulenburg
Speisezimmer

zeigte sich bei den Vorverhandlungen, daß die Absichten der beiden Veranstalter nicht gleichmäßig auf dieses Ziel gerichtet waren. Schlimmer aber war, daß der Werkbund selbst nicht die Stoßkraft aufbrachte, seine stärksten Vertreter zu einer einheitlichen Leistung zu verbinden. So versagte leider die Gesamtanlage vollständig. In bezug auf van de Velde war es lange zweifelhaft, ob er überhaupt mit einer seiner würdigen Aufgabe bedacht werden sollte. Als es nach endlosen Debatten endlich gelungen war, ihm das Ausstellungstheater zu sichern, räumte es der Lenker der Finanzen dem Verfasser mit den Worten ein: „Triumphieren Sie nicht zu sehr! Daß Sie das Theater bekommen, verdanken Sie nur meinem Freunde Julius Stern. Der hat mir van de Velde empfohlen, und ich willige ein, weil Julius Stern ein sehr guter Freund von mir ist." Wir glauben, diese Einwirkung eines der Ausstellung zwar fernstehenden, aber um die Kunst sehr verdienten Mannes hier verzeichnen zu sollen, weil sie vielleicht seine glücklichste Tat war. Denn das Kölner Ausstellungstheater hat trotz seiner Problematik unserm Künstler die Herzen der Jugend gewonnen, es hat den Unterschied von geistiger Schöpfung und seichter Geschmackskultur vor aller Augen sichtbar hingestellt.



Haus Schulenburg
Diele

Die Problematik dieses Hauses aber lag in seiner Bühnenanlage. Wohlmeinende Freunde des Künstlers haben gefragt, warum er den sicheren Erfolg seiner Bauschöpfung durch eine unerprobte Bühne in Frage stelle. Das aber hieß den Künstler mißverstehen. Für ihn war Bauen noch immer Gestaltung moderner Zwecke, und er konnte nicht Hand an eine Aufgabe legen, ohne mit den Formen auch die Idee selbst höher zu treiben. So werden die Bewohner seiner Häuser gern bekennen, daß sie durch seine Formen in ihren Lebensgewohnheiten gehoben wurden. Velde konnte ein Theater nicht bauen, ohne seinen Organismus von Anfang an neu zu durchdenken, ohne das Spiel selbst seiner räumlichen Phantasie untertan zu machen. In Köln war der Drang dazu um so stärker, als er in Paris ein Kompromißtheater hatte schaffen müssen; dort saß die Bühne hinter dem traditionellen Proszeniumsrahmen, dort türmten sich die Balkone nach dem alten geheiligten Rezept des Rang=theaters. Er aber wollte ein neues Verhältnis zwischen Spieler und Publikum. Die trennende Scheibe, die die Bühne zu einem Bilde hinter dem Rahmen machte, sollte fallen, der Schauspieler heraustreten in die Luft, die auch der Zuschauer atmet. Er versprach sich davon eine viel unmittelbarere Wirkung des Spieles und vollzog im Grunde nur die Auflösung der Renaissanceoptik, der seine Architektur



Haus Schulenburg
Treppenhaus

längst entwachsen war, auf einem neuen Gebiete. Denn die gerahmte Bühne gehört zum gerahmten Bilde und zur gerahmten Architektur.

Die Schwierigkeit aber, die sich der Auflösung der Bildbühne entgegenstellt, liegt in dem hohen Werte einer auf sie zugeschnittenen Literatur. Für die Bühne, die uns optisch entspräche, fehlt uns umgekehrt noch das Drama. Aus diesem Dilemma gibt es keine gewaltsame Lösung. Auch die geistvollsten Versuche werden die Bedeutung unbedingter Vorbildlichkeit nicht beanspruchen können. Aber es wäre falsch, sie darum nicht zu wagen. Sie können dem modernen Dichter helfen, neue Wege zur dramatischen Form zu finden, und ohne Frage sind Ausstellungen für sie der gegebene Ort.

Auf Veldes Bühne sah man nicht durch den Ausschnitt in der Wand, sondern der Schauraum senkte sich gegen sie wie zu einem Spielgrund. Man hatte sehr stark das Gefühl des einheitlichen Raumes. Der Vorhang öffnete sich von Wand zu Wand. Zum ersten Male war der Rundprospekt Teil der Architektur, sein absidiales Hervortreten auf der Rückseite des Gebäudes war die Folge. Statt der unpraktischen Hinterbühne ergaben sich auf diese Weise zwei Seitenbühnen, die dem Wechsel der Dekoration dienten. Die Bühnenausgänge lagen seitlich vorn, dort, wo sich sonst die leidigen Proszeniumslogen befinden. Das Orchester war, gegen die Bühne geöffnet, über der Decke des Schauraums angeordnet. Die auffälligste Neuerung aber war eine Dreiteilung der Bühne, die



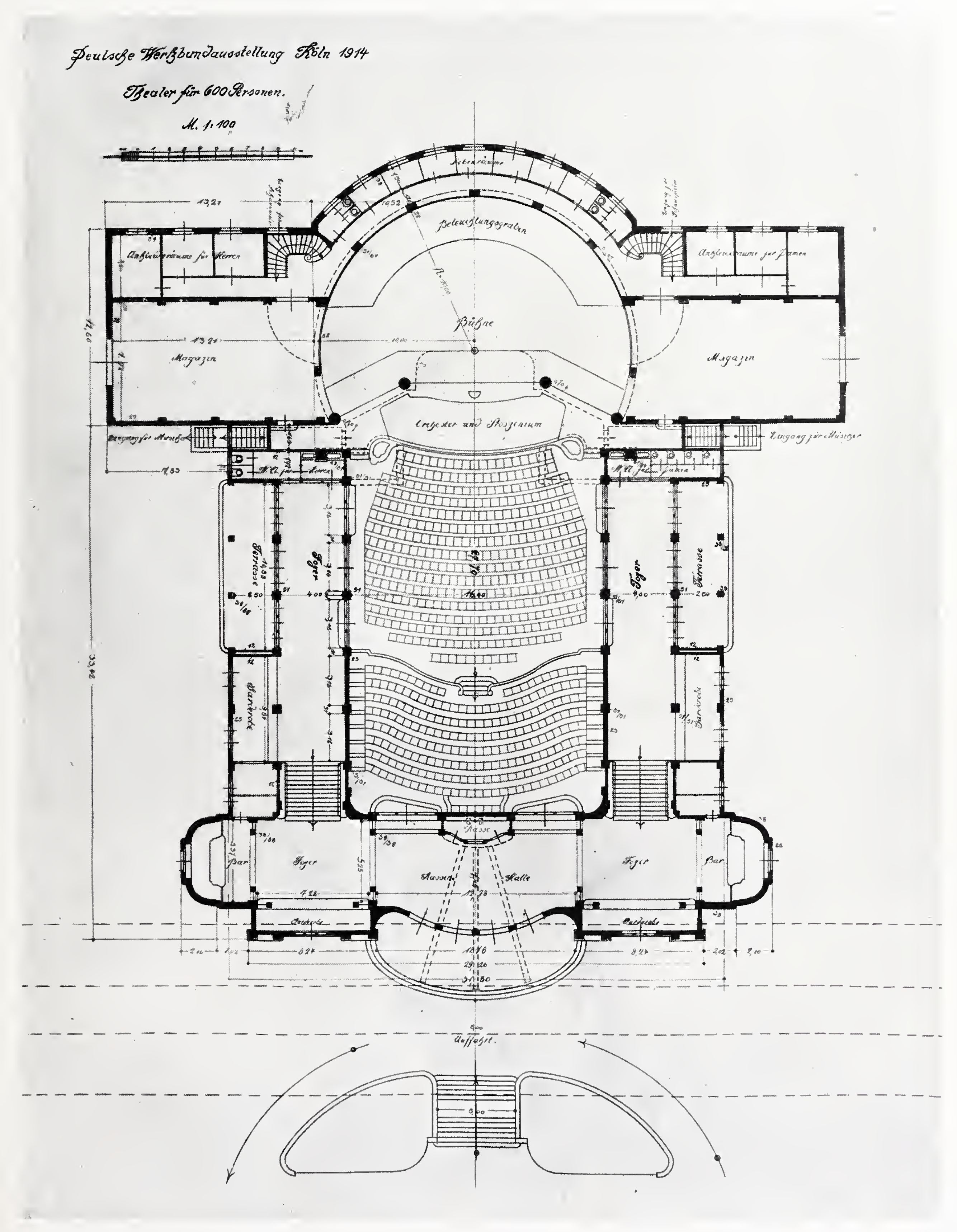
Haus Schulenburg
Treppenhaus



Haus Schulenburg
Ankleideraum

es ermöglichte, die Szene zu verkleinern und das Spiel von einer Bühne zur andern hinüberzuschieben. In der Eröffnungsvorstellung, die Barnowski mit dem Berliner Lessingtheater bestritt, erwies sich diese Anordnung recht wirksam, als Faust aus der Studierstube sichtbar zu Auerbachs Keller hinüberging oder als Marthas Garten als Mittelbühne zwischen den Häusern der beiden Freundinnen lag. Zu überzeugender Größe aber steigerte sich die Wirkung bei der französischen Aufführung des Cloître von Verhaeren durch Carlo Litten und seine belgische Truppe. Velde hatte den Aufbau des Bühnenbildes selbst geleitet, und es ergab sich nun ein Reichtum der räumlichen Beziehungen unter den Gruppen der Spieler, wie er in ähnlicher Zwanglosigkeit der Bewegung noch kaum gesehen sein dürfte. Die Dreiteilung der Bühne konnte übrigens aufgehoben werden, so daß bei Bedarf die volle Breite des ganzen Spielgrundes zur Verfügung stand.

Daß der Schauraum sich als Sektor eines Amphitheaters gegen die Bühne senkte, wurde schon



Grundriß des Ausstellungstheaters



Das Theater in der Ausstellung des Deutschen Werkbundes Köln 1914

Das Theater in der Ausstellung des Deutschen Werkbundes Köln 1914



Anfahrt am Ausstellungstheater



Haupteingang des Ausstellungstheaters

erwähnt. Es gab keine schlechten Plätze in diesem Theater. Eigentümlich war der Zugang. Der Bauplatz war vom Ausstellungsgelände durch einen mächtigen Überschwemmungsdamm abgetrennt, dessen Unterbrechung die Stromverwaltung nicht gestatten wollte. So bestand die Zwangslage, das Hauptportal auf die Höhe des Dammes zu legen, und der Verkehr flutete im Innern über Treppen zu den Eingängen hinab.

Natürlich beeinträchtigte der Damm die Fassadenentwicklung in einer Weise, die manchen Architekten hoffnungslos gestimmt hätte. Velde gelang es, durch zwei schön geschwungene Rampen den Fehler beinahe in einen Vorzug zu verwandeln. Obrist trug dann durch Ornamente in den Fensterovalen dazu bei, der niedrigen Stirn einen Ausdruck von geistiger Bedeutung zu geben. Doch sei nicht bestritten, daß der architektonische Nachdruck auf der Rückseite mit dem absidial hervortretenden Rundprospekt lag. In ihm ist vielleicht ein typisches Motiv des Theaters der Zukunft endgültig formuliert werden. Kaufmann hat es bei seinem Berliner Volkstheater, Fischer und Eberhard bei ihren Freundschaftshäusern für Konstantinopel aufgenommen.

Die Innenausstattung, in der man den Künstler nach schlechter Gewohnheit mehr sucht als in der Anlage, hielt sich auf der Höhe seiner besten Leistungen. Milly Steger und Ludwig von Hofmann hatten dem Wunsche nach plastischem und malerischem Schmuck entsprochen.



Ausstellungstheater. Der Schauraum



Ausstellungstheater
Treppe im Wandelgang
Relief von Milly Steger

Das Problem einer Vereinigung der Künste zu monumentalen Zwecken war dabei in vorbildlicher Weise gelöst.

Es war ein guter Gedanke der Ausstellungsleitung, das Theater als Versuchsfeld für alle neuen Bestrebungen auf dem Gebiete der Bühnenkunst zur Verfügung zu stellen. Die ersten Spielleiter, Schauspieler, Tänzer, unter ihnen Sacharoff, wanderten ab und zu. Niemand von ihnen wird sich dem Bedauern entzogen haben, daß dieser einzigartige Schauplatz nur die Lebensdauer einer Ausstellung haben sollte. In der Tat bildete sich nach der Aufführung von Mozarts Entführung durch das Münchener Residenztheater ein Komitee in Köln, das seine Erhaltung in Aussicht nahm. Mit der Herstellung eines festen Daches wäre das meiste getan gewesen. Ob man sich aber nun, nach dem Zusammenbruch unseres Vaterlandes, dazu wird aufraffen können, ist eine Frage, deren Bejahung man nur noch hoffen kann.

Die Kölner Werkbund-Ausstellung wurde, noch kurz vor Ausbruch des Krieges, zum Schauplatz, auf dem sich das Schicksal des Werkbundes selbst zum Drama gestaltete. In den Kreisen der Künstler, von deren Ruhm er zehrte, hatte sich seit längerer Zeit eine gewisse Verdrossenheit bemerkbar gemacht. Eine Disputation über die Ziele und Wege des Bundes sollte diesem Zustand ein



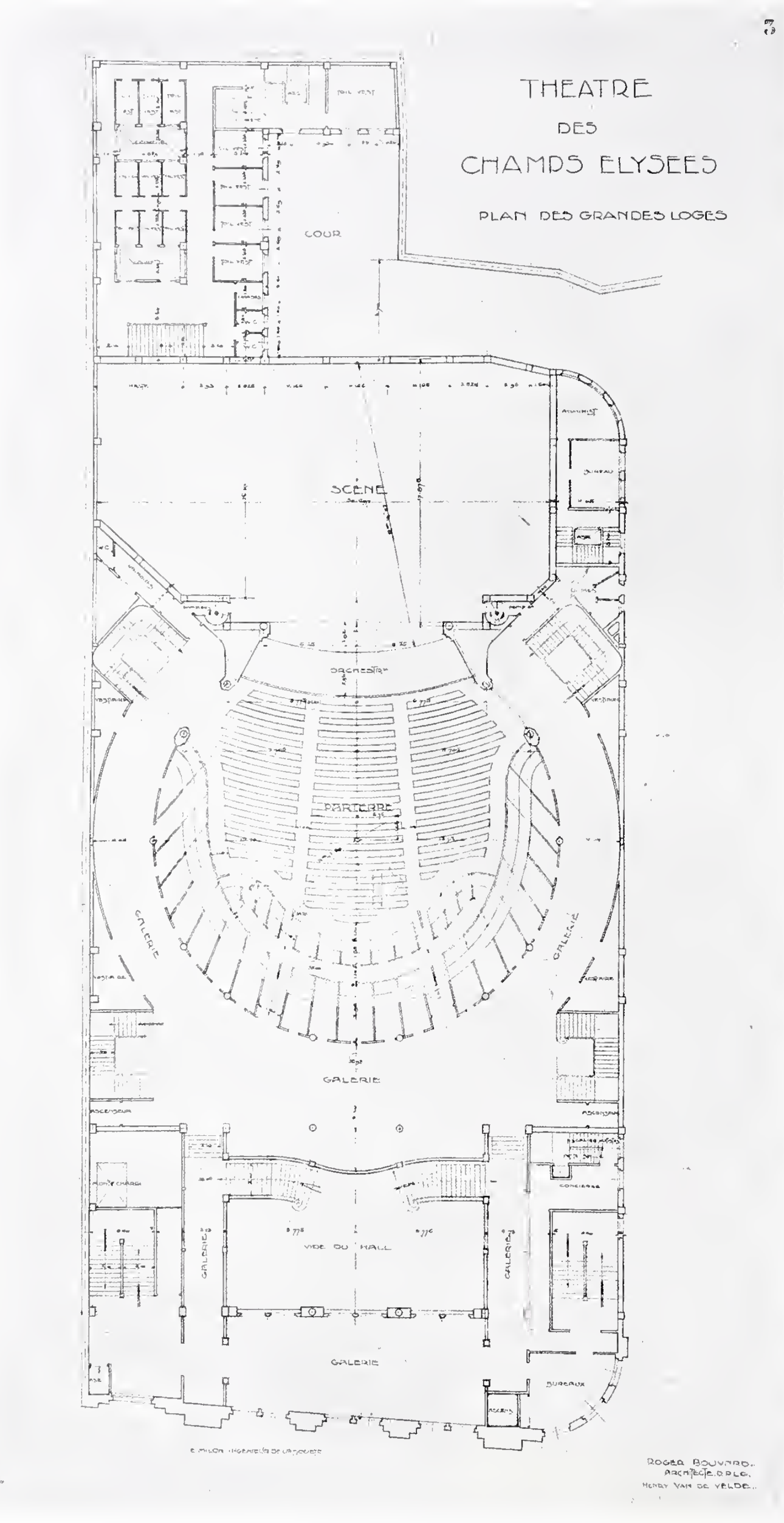
Ausstellungstheater
Wandelgang

Ende machen. Als aber die Kölner Tagung heranrückte, ergab sich, daß gerade die Persönlichkeit, gegen die die meisten Beschwerden vorlagen, als Hauptreferent aufgestellt war. Verstimmte schon dieser Umstand, so wirkten die vom Referenten aufgestellten Thesen wie eine Platzbombe. Er hatte die Typenbildung, die man im Werden der Kunst gelegentlich beobachten kann, zur Forderung erhoben, und seine Worte wurden um so mehr als eine Apotheose der Mittelmäßigkeit aufgefaßt, als gerade diese den Gedanken bisher eifrig verfochten hatte. Man hielt den Moment für gekommen, um eine Entscheidung herbeizuführen über die Frage: Freiheit des Genies oder Knebelung durch wirtschaftlich-technische Rücksichten, absichtsloses Spiel der Schönheitslust oder Steigerung der Qualität für den Welthandel. Der Krieg hat die deutlichste Antwort auf diese Frage gegeben, indem er das zügellose Werben um den Weltmarkt als eine Ursache des allgemeinen Zusammenbruchs entlarvte. Für Deutschland aber gibt es keine schönere Rechtfertigung als die Tatsache, daß es, während Frankreich und England gleich bei Kriegsbeginn einen Werkbund mit dem Ziele des Welthandels gründeten, diesen Irrtum schon im voraus innerlich überwand, der tiefen Freiheit seines Schaffens sich bewußt wurde und dieser Überzeugung in den Worten seiner geistigen Führer beredten Ausdruck lieh. Velde war es, den das Vertrauen der Besten damals an die Spitze rief, er setzte die vereinbarten Gegner-

thesen, ein glänzendes Bekenntnis künstlerischer Freiheit und Schöpferlust, dem ethisch herausgeputzten Merkantilismus des Referenten entgegen und gewann sich damit auch als Mensch die bejubelte Führerschaft, die sein Theater dem Künstler nach stiller Übereinkunft schon eingetragen hatte.

Es ist schwer zu sagen, wohin diese Kölner Aussprache den Werkbund getragen haben würde. Soviel ist sicher: die tiefe Erkenntnis seiner Sendung wird bei den geistigen Trägern der Bewegung nicht wieder erlöschen. Über alles aber rauschte damals der blutige Vorhang herab, der eine unerträglich gewordene Weltepoche abschloß.

* * *



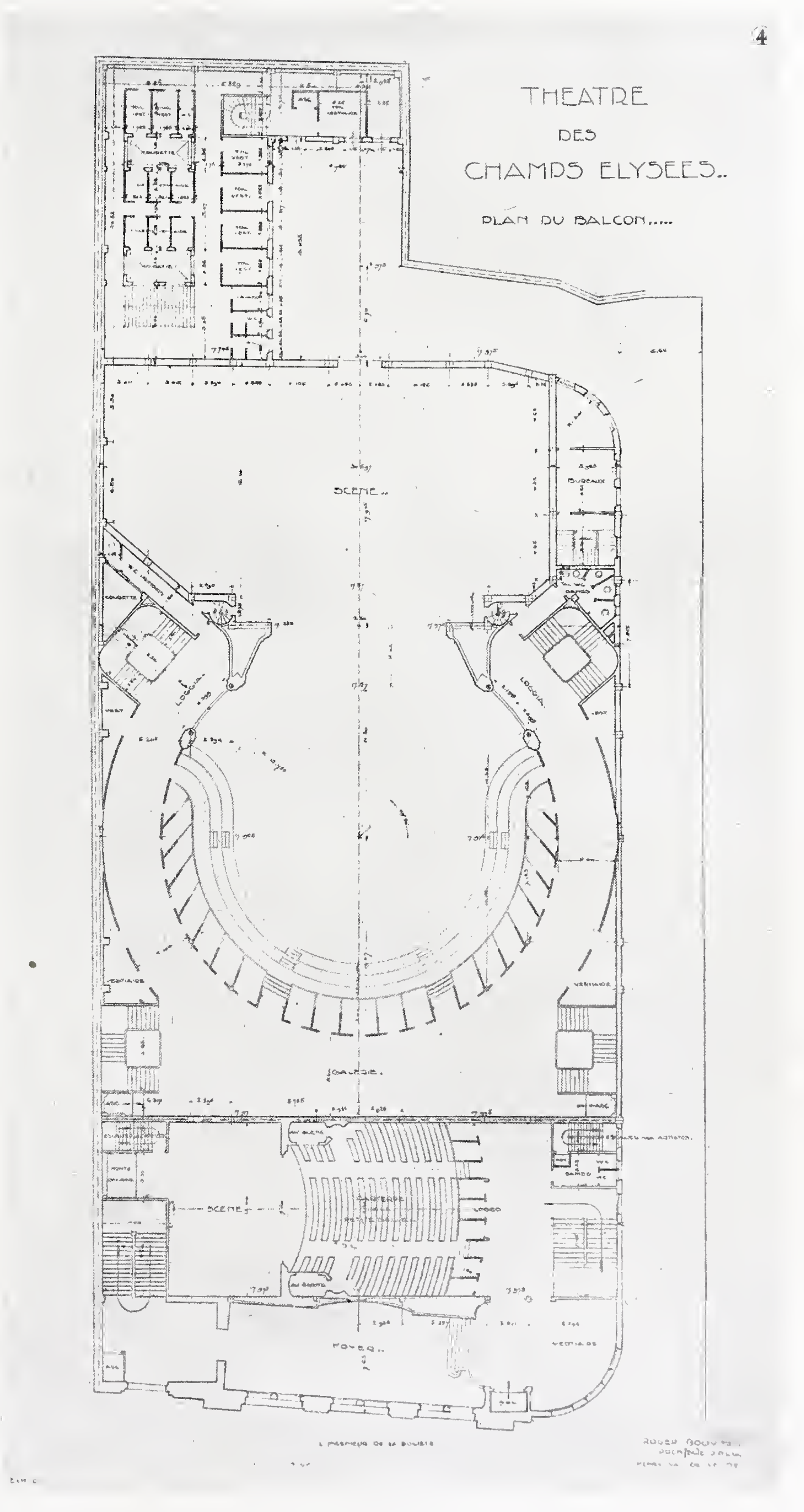
Théatre des Champs Élysés
Grundriß in Parketthöhe

In groteskem Gegensatz zu der Stellung, die Velde im geistigen Deutschland einnahm, hatten sich die Verhältnisse in Weimar entwickelt. Der Großherzog schien es für ein fürstliches Vorrecht zu halten, den Künstler, den er selbst berufen, mit seiner Ungnade zu behelligen. Den ersten Grund dazu gab ihm der Umstand, daß Velde bei Keßlers Verabschiedung nicht die von der Hofetikette vorgesehene Haltung einnahm. Der Laune eines Fürsten aber pflegt recht zu geben, was an ihm hängt. So wurde der Künstler allmählich einsam in Weimar. Der Zustand verschärfte sich, als Olde 1910 nach Kassel ging. Hatte er schon wenig Sympathie für die Bestrebungen seines Kollegen bewiesen, so bildete sich unter seinem Nachfolger Mackensen ein un-

erträglicher Zustand der Feindseligkeit heraus. Der Kampf war um so ungleicher, als Mackensen die Abneigung des Großherzogs zum Verbündeten hatte. Eine letzte Hoffnung setzte Velde auf einen Besuch, den dieser im Frühjahr 1914 in der Schule ansagen ließ. Er zeigte ihm die Projekte des Nietzsche-Denkmals, des Theaters für Köln und des Museums für Erfurt. Welchen Stolz hätte Karl August empfunden, Protektor solcher Geburten zu sein! Sein Nachfahre blieb stumpf. Das gab für Velde den Ausschlag. Der jährlich wiederkehrenden, monatelangen Kämpfe um das Budget seiner Schule müde, reichte er seine Entlassung ein. Das war Mitte Juli. Die Antwort erfolgte im September. Dazwischen lag der Ausbruch des Krieges. Man entließ den Belgier ohne ein Wort der Anerkennung und ohne Pension. So endete ein Verhältnis, von dem man sich einmal eine zweite Blüte Weimars versprochen hatte.

* * *

Die Zeit wogte und das Schifflein des Meisters war steuerlos in sie hinausgestoßen. Nur mit Beschämung schreibt es eine deutsche Feder, daß die Kriegspsychose ihm die Tortur ihrer Inquisitionen nicht ersparte. Der Boden Deutschlands wurde ihm heiß unter den Füßen. Aber man versagte ihm in Weimar den erbetenen Paß in die Schweiz. Schwer erschüttert in seiner Gesundheit, suchte er das Sanatorium Kohnstamm in Königstein auf. Seine Familie fand bei Frau von Boden=



Théatre des Champs Élysés
Grundriß in Balkonhöhe

hausen freundschaftliche Aufnahme. Erst drei Jahre später, nachdem ihm irrsinnige Denunziationen und dreiste Haussuchungen jede Stunde vergällt hatten, gelang es ihm, den ersehnten Paß in die Schweiz zu erhalten. Dort widmete er viele Tage seines einst so rastlosen Lebens der Pflege der Freundschaft. Kirchner und Fritz von Unruh sahen ihn an ihrem Krankenbett, dem Verfasser schenkte er köstliche Tage geistigen Austausches in Lugano und Arosa. Sein Wesen erfuhr eine tiefe Wandlung. Langsam glätteten sich die Züge eifernder Leidenschaft, eine tiefe olympische Ruhe nahm von



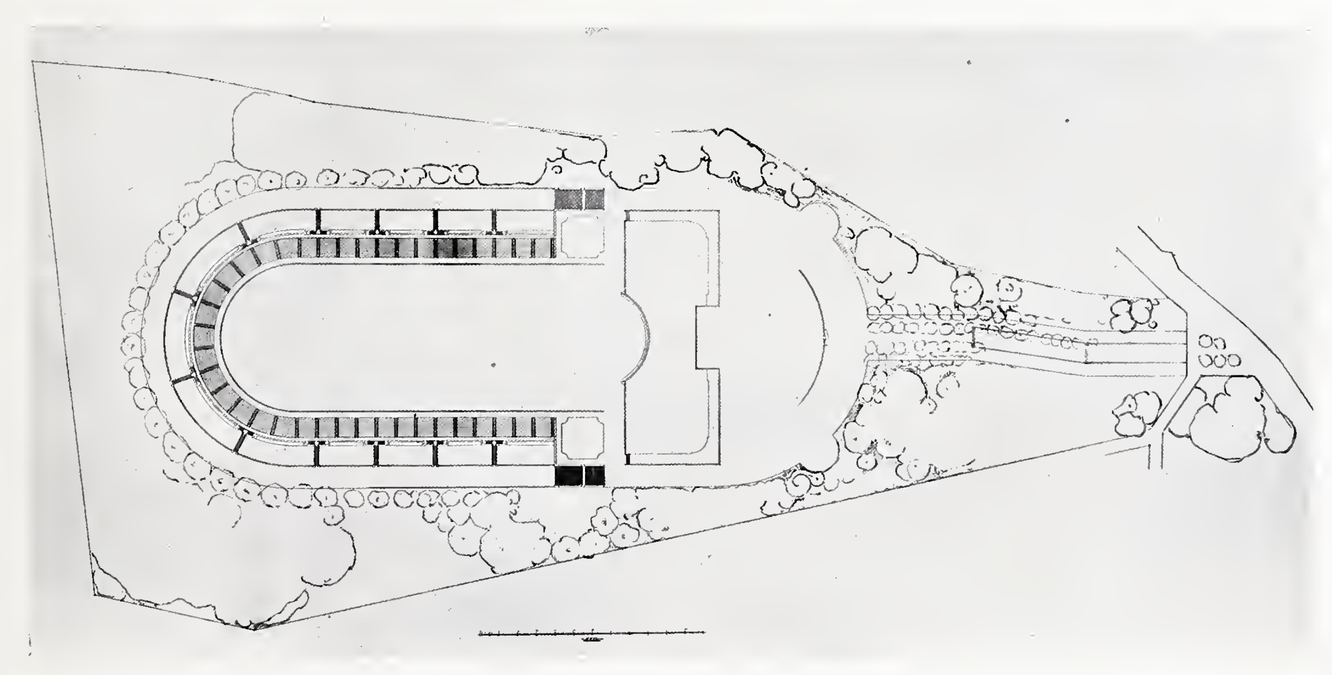
Théatre des Champs Élysés, Paris
Fassadenentwurf

ihm Besitz, und die Milde, die von ihm ausging, war so fühlbar, daß er im schwarzen Kimono, wie er ihn zuzeiten im Hause trug, einem buddhistischen Priester nicht unähnlich sah.

Bald hatte er die Freude, daß ihm seine Tochter Nele, die ihm besonders nahestand, in die Schweiz folgen durfte. Er verbrachte mit ihr den Sommer 1918 in Montreux. Dort reiften zwei Werke heran, die ihn schon lange beschäftigt hatten. Das eine, das gewissermaßen die Quintessenz seiner früheren Schriften zusammenfaßte, nannte er: Die Formeln der architektonischen Schönheit. Er stellte sein Verhältnis zu Ruskin und Morris fest und wandte sich mit dem Pathos der Verteidigung gegen Mißverständnisse, die einer wahren Erkenntnis seines Schaffens noch immer im Wege stehen.

Das andere wird der Welt einen ganz neuen Gedankenkreis vorlegen: an seine eigenen Schöpfungen anknüpfend, soll es der dynamographischen Natur des Ornamentes gewidmet sein.

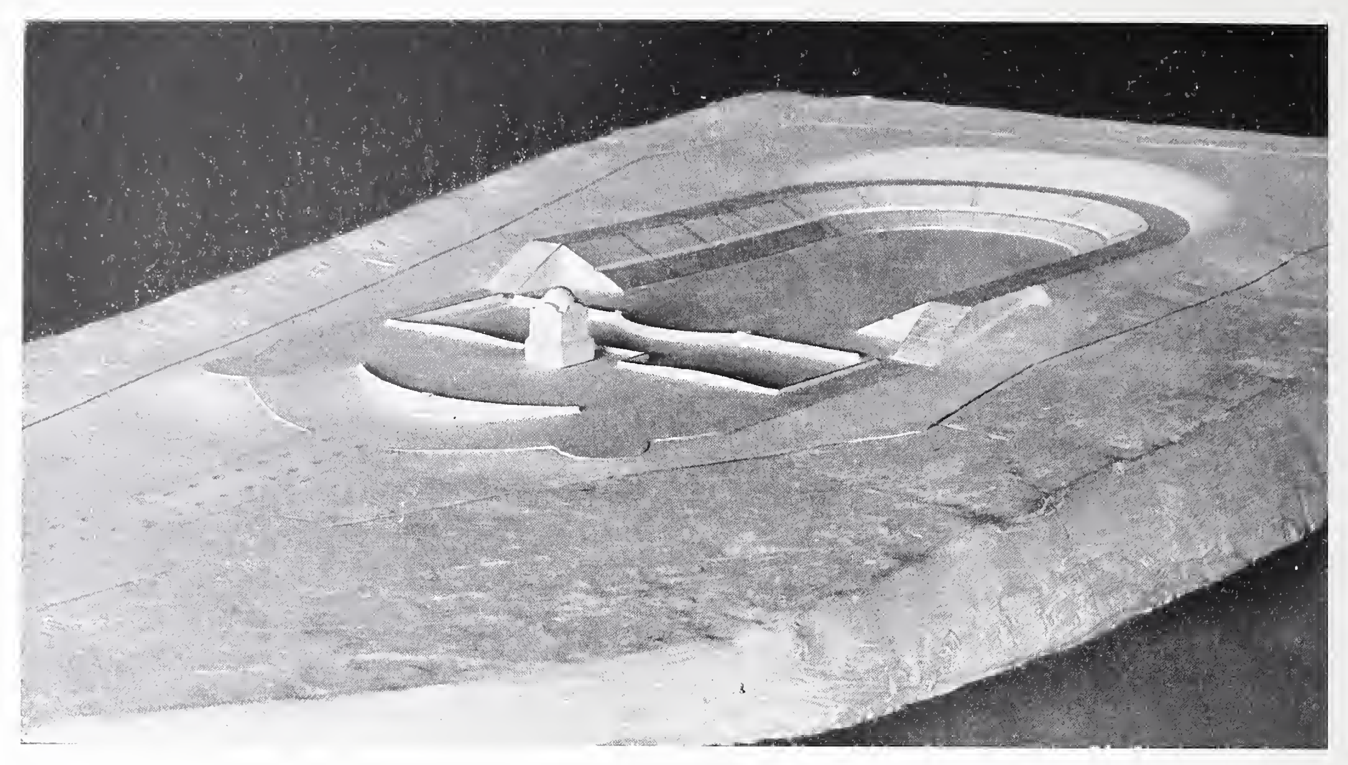
Auf die Dauer aber konnte ihm die literarische Arbeit, die immer nur der Erläuterung und Verteidigung seines künstlerischen Schaffens gedient hatte, nicht genügen. Er suchte nach einer Möglichkeit, wieder Werkstätten einzurichten. Obwohl die Schweiz, mit künstlerischer Kost zur Kriegszeit übersättigt, einem solchen Unternehmen wenig günstig schien, entschloß er sich doch zu einem Versuch. Aber es kam nur zur Erwerbung eines geeigneten Hauses. Die immer steigende Teuerung und der Umstand, daß sein Bankguthaben in Weimar beschlagnahmt wurde, setzten weiteren Schritten ein gebieterisches Halt entgegen.



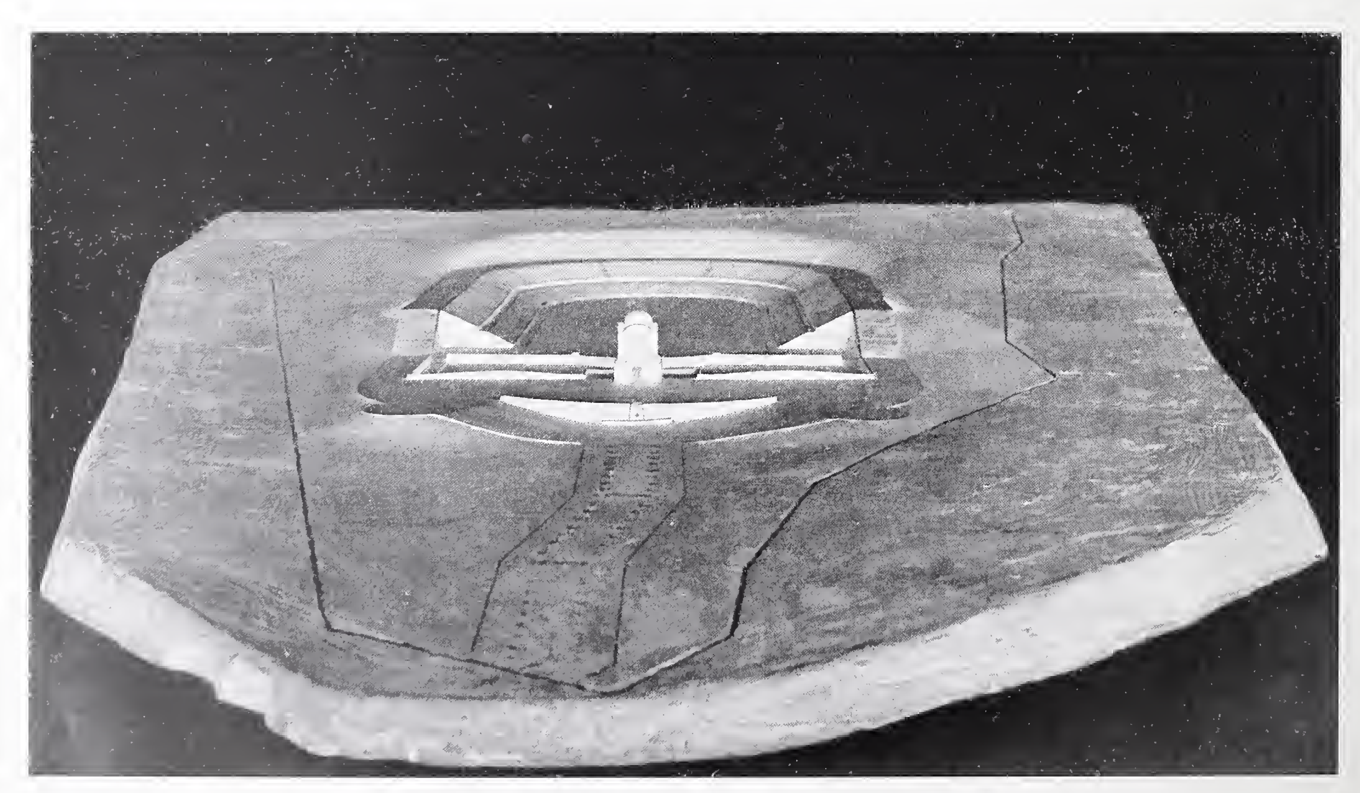
Das Nietzsche=Denkmal für Weimar

Aber das Haus in Uttwil am Bodensee, nahe der deutschen Grenze herrlich gelegen, sollte bald der Schauplatz eines neuen Familienfriedens für ihn werden. Es ist ein alter Speicherbau aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts, schon früh zum Wohnhaus umgestaltet, am Landungssteg der einstigen Hafenstadt parkumgrünt gelegen. Ein Mäuerchen zieht sich unter uralten Bäumen am See dahin, schließt Rosenterrasse und schattige Laubenplätze ab und läßt den Blick nach Mersburg und Friedrichshafen hinüberschweifen. Oft setzen die Motore der Zeppelinwerft die Luft in brausende Schwingung, und wenn die Mittagssonne auf den obstreichen Hängen brütet, tauchen plötzlich, gleich griechischen Triëren, gewaltige Kähne voll nackter gebräunter Jünglinge zwischen den Uferweiden auf.

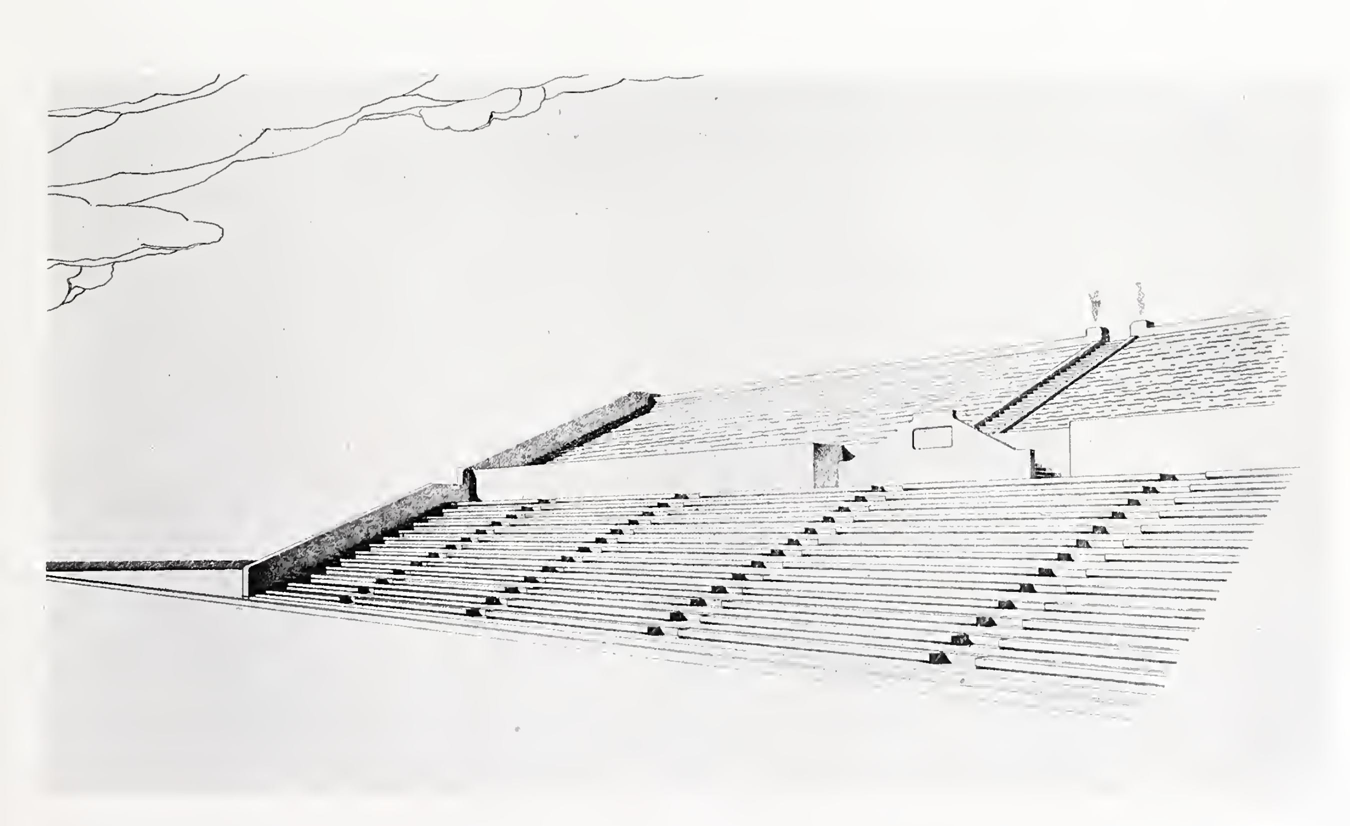
Dorthin konnte der Künstler die Seinen versammeln, René Schickele, der Elsässer, ist Nachbar. Im verwilderten Parke regt sich neues Leben. Die Hand der Hausfrau zähmt wuchernde Rosen, während fröhliches Lachen der Kinder vom Landungssteg herüberschallt. René kommandiert dort einen Floßbau, und Rainer, sein Knabe, übt mit Veldes Thylla den neuesten Sprung in den See. Aus irgendeinem Fenster klingt eine Mozartsonate. Der Meister aber, angetan mit schwarzseidenem



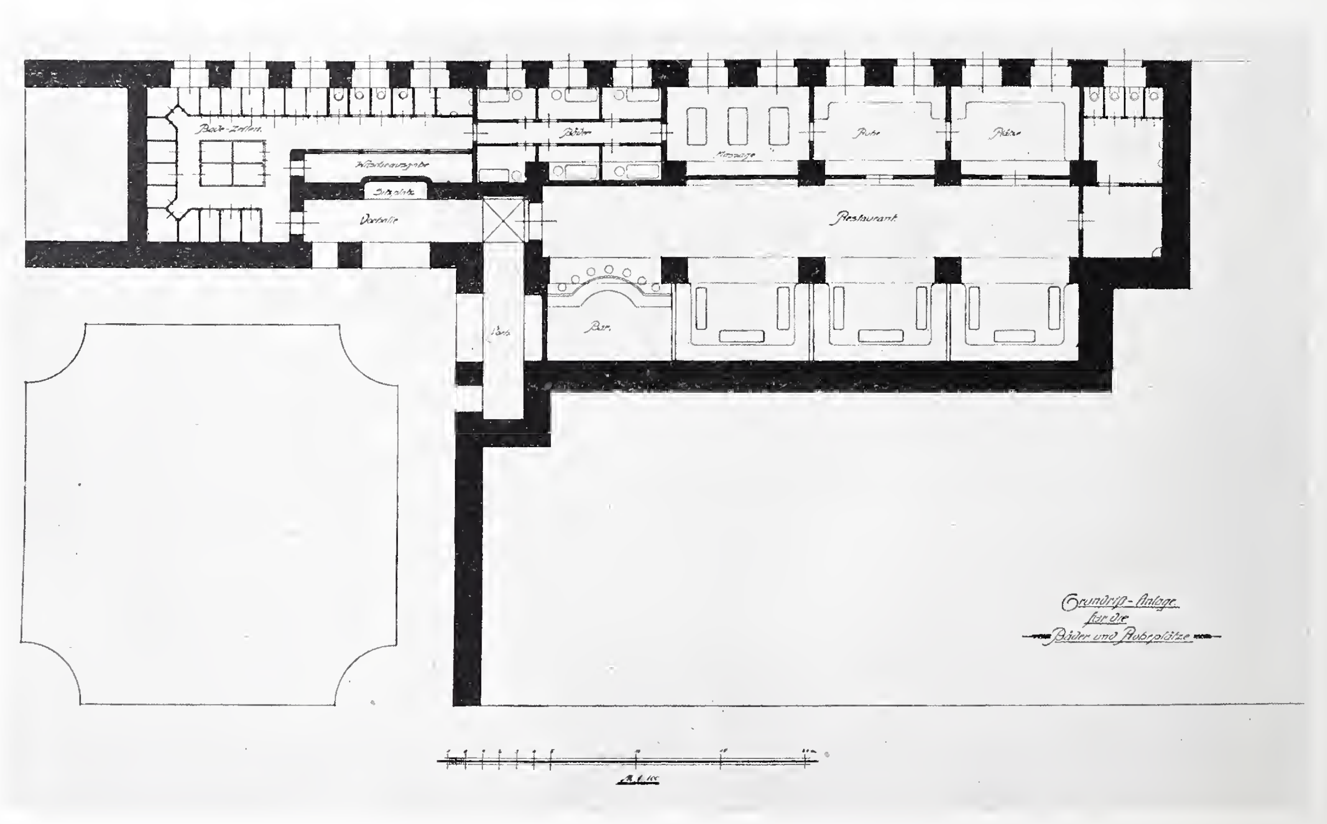
Das Nietzsche-Denkmal für Weimar



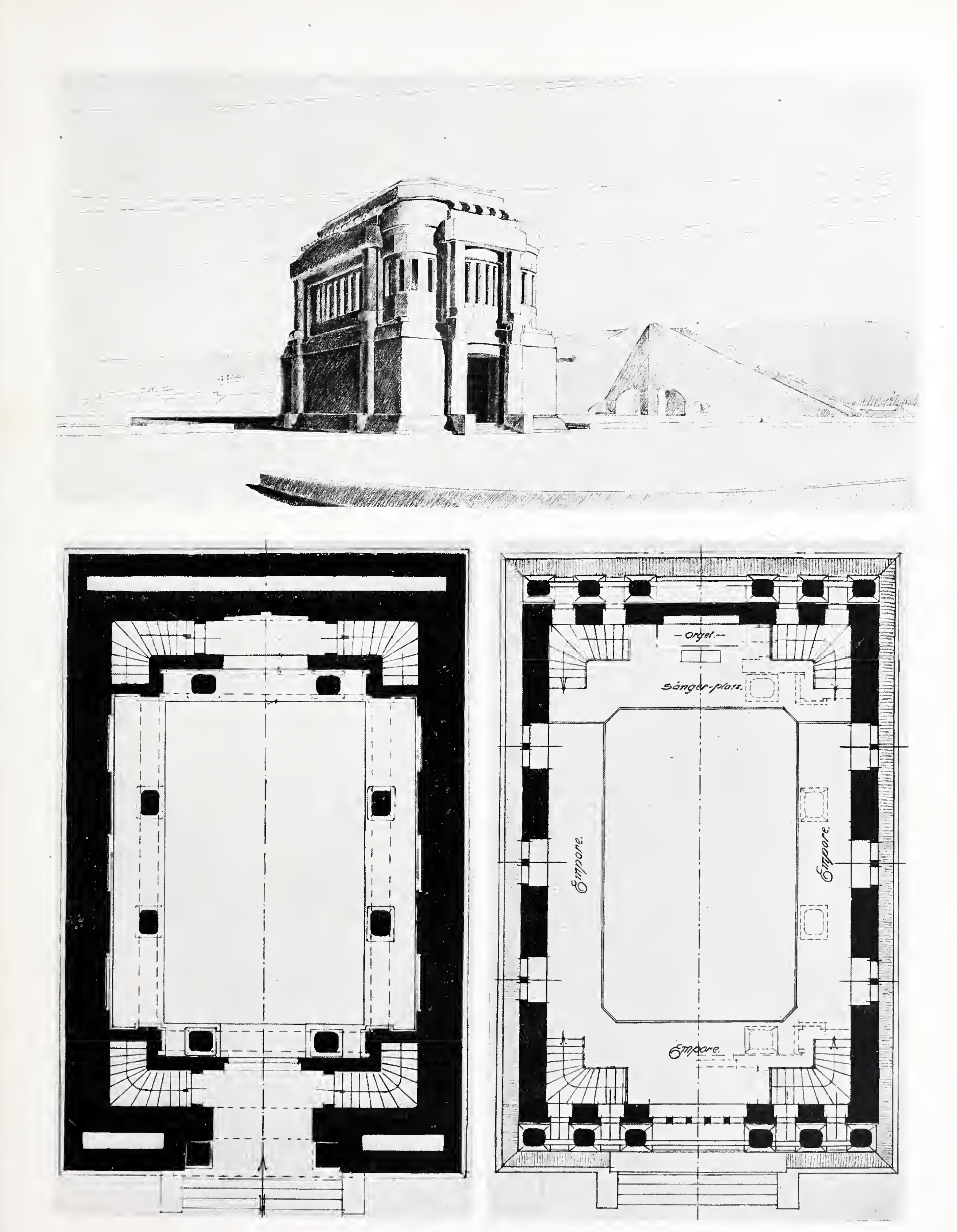
Das Nietzsche-Denkmal für Weimar



Das Nietzsche=Denkmal für Weimar
Teile des Stadions



Das Nietzsche-Denkmal für Weimar
Portal am Stadion — Grundriß für die Bäder und Ruheplätze



Das Nietzsche=Denkmal für Weimar

Der Tempel — Grundriß des Tempels — Grundriß des Tempels in Emporenhöhe

Museumsentwurf für Erfurt

Museumsentwurf für Erfurt

Kimono, erhebt sich von der Arbeit unter den Bäumen, schreitet sinnend an den Rosen vorüber zu den Kindern und schaut lächelnd in ihnen die Zukunft, die von den Greueln dieser Tage nichts weiß.

* * *

Die Niederschrift dieses Werkes erfolgte im Juni 1918. Inzwischen hat sich eine Wendung im Leben des Künstlers vollzogen, die die schönsten Hoffnungen für seine Zukunft erweckt. Im verarmten Deutschland waren für den Augenblick keine Bauaufgaben zu erwarten, an denen die Entwicklung des neuen Stiles hätte reifen können. Sie mußte an die germanischen Nachbarländer abgetreten werden. Nun fügte es sich, daß vor mehr denn zehn Jahren der holländische Reeder Kröller und seine Gattin,



Museumsentwurf für Erfurt

eine geborene Deutsche, einen Tag auf dem Hohenhof zugebracht hatten. Seitdem trug Frau Kröller eine starke Erinnerung an van de Velde mit sich. Als der Krieg erhebliche Reichtümer in ihre Hand legte und damit das Gefühl der Verantwortung für kulturelle Werte bei ihr erwachte, faßte sie Projekte von erstaunlicher Größe und tiefer kunstpolitischer Weisheit. Bekannt ist die Energie, mit der sie den Gedanken verfolgt, Holland das Werk seines größten Künstlers, Vinzenz van Goghs, zu erobern. Für diese Sammlung braucht sie ein Haus. Es soll inmitten eines riesigen Naturparks errichtet werden, den Herr Kröller bei Arnheim, nahe der deutschen Grenze, erworben hat, um ihn der Nachwelt zu erhalten. Zu diesem Projekt treten andere, die die Berufung eines bedeutenden Künstlers nahelegten. Frau Kröller war es nicht lange zweifelhaft, daß dies nur Velde sein konnte. So ist der Künstler seit etwa Jahresfrist mit Projekten beschäftigt, die vielleicht die größten sind, denen er sich

Silbernes Tafelgerät

Silbernes Teegeschirr und Meißener Tassen



Silbernes Teegeschirr

Silbernes Teegeschirr



Silberne Schale

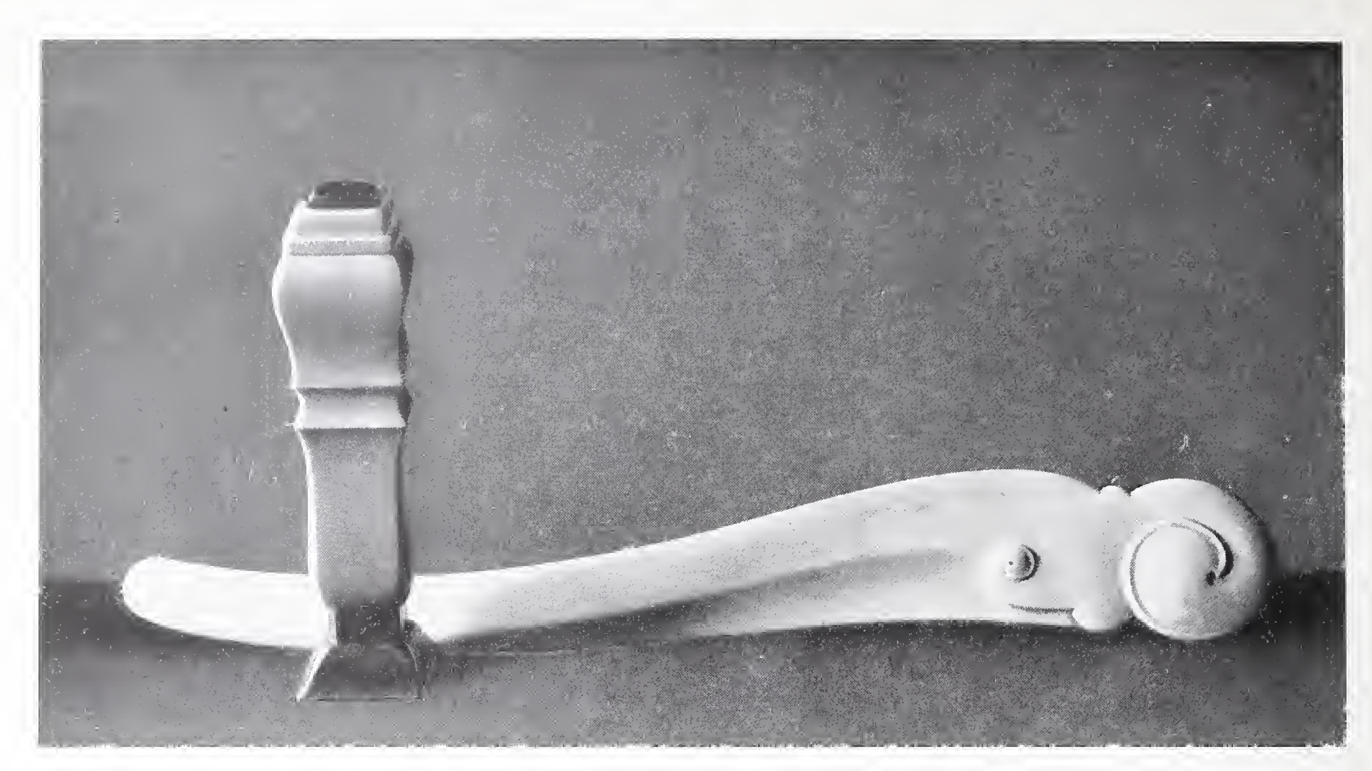
Silbernes Teegeschirr



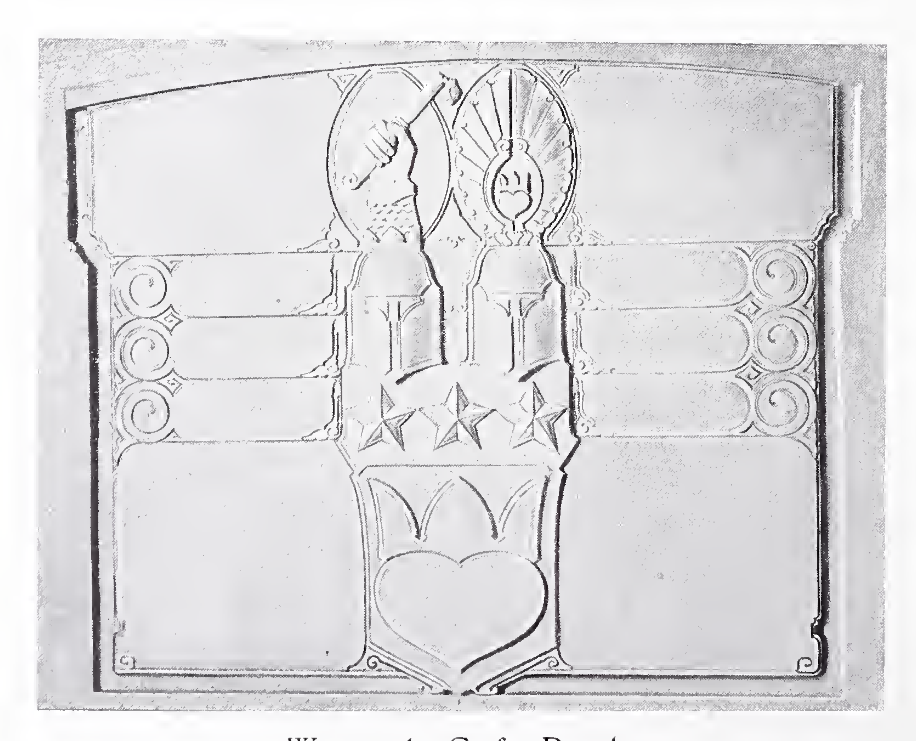
Teegeschirr der Porzellan-Manufaktur Meißen



Silberne Blumenschale



Petschaft und Papiermesser aus Elfenbein

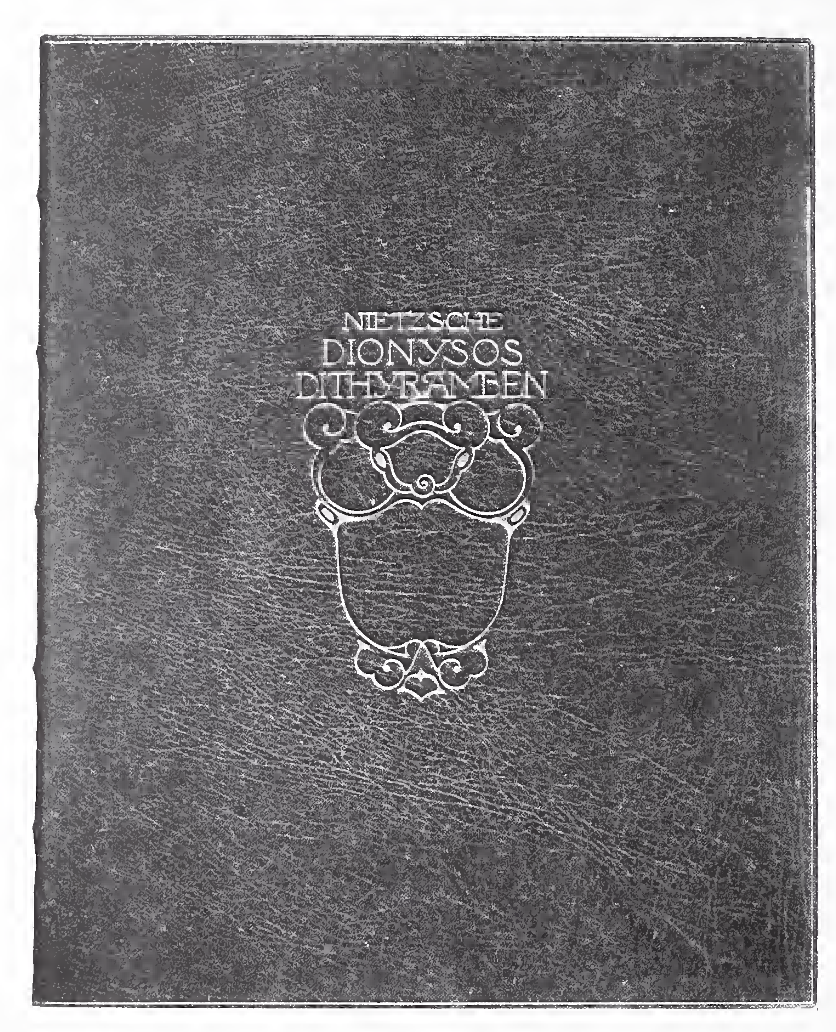


Wappen des Grafen Douglas



Wappen des Grafen Dürckheim
im Hause Dürckheim zu Weimar

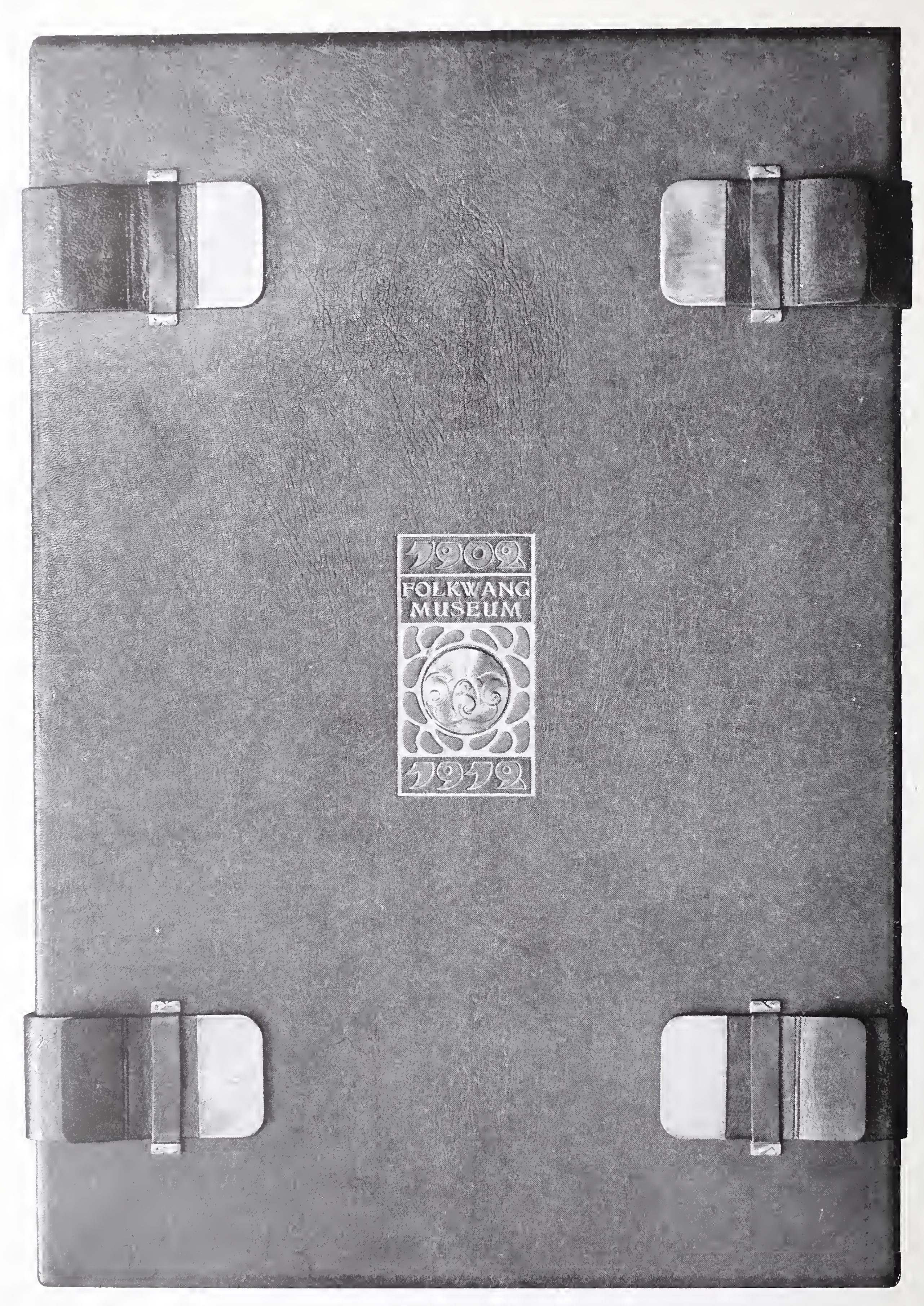
bisher widmen durfte, und zugleich die verlockendsten, die eine Zeit wie die unsere anzubieten hat. Möchte ein günstiger Stern über dem Fortgang dieser Arbeiten walten. Dann wird vielleicht das Deutschland von 1930 dem Deutschland von 1914 über die glückliche Insel der Niederlande die Hand reichen und die Tradition einer großen Epoche der Zukunft nicht verloren sein.



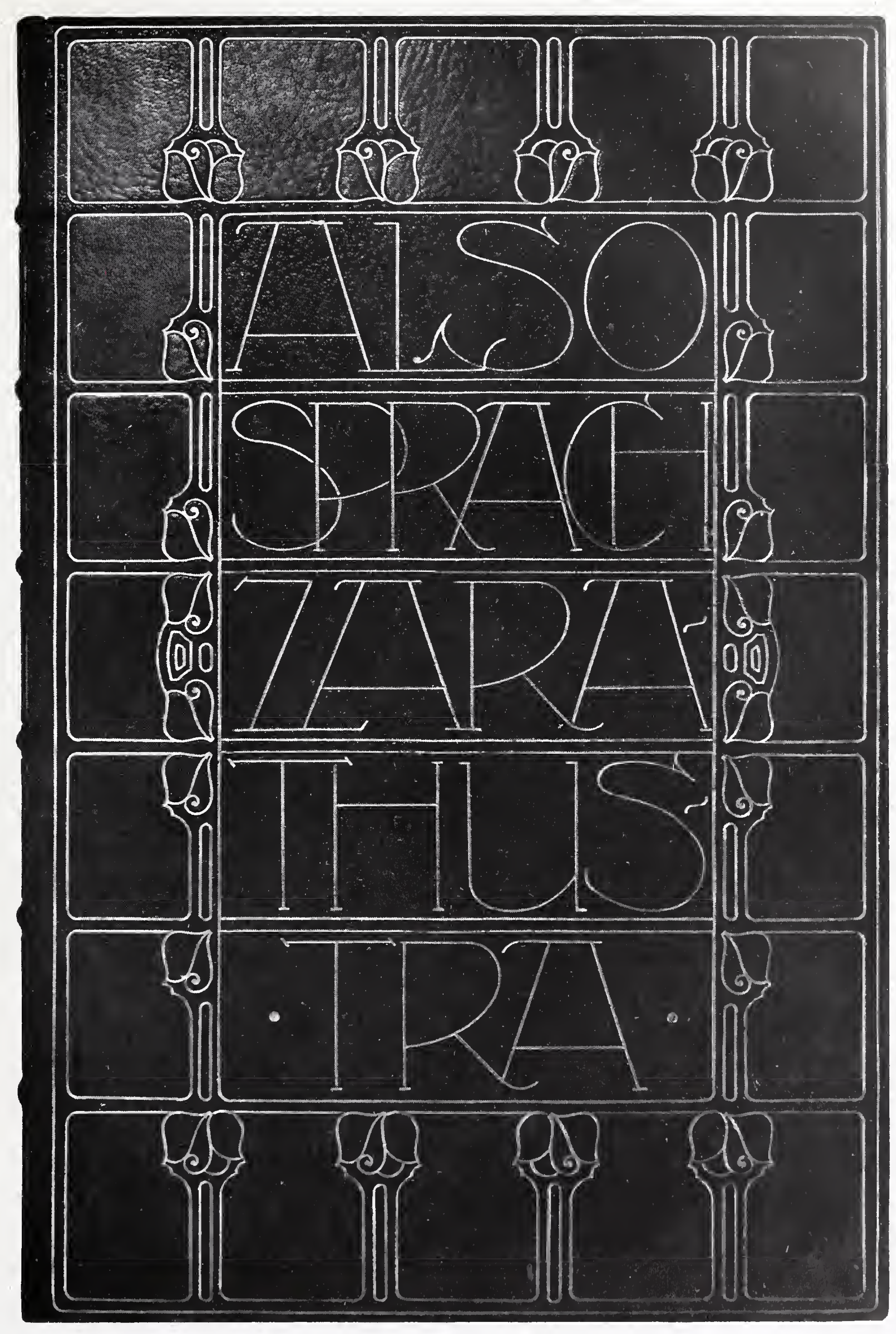
Gepreßter Lederband mit Handvergoldung



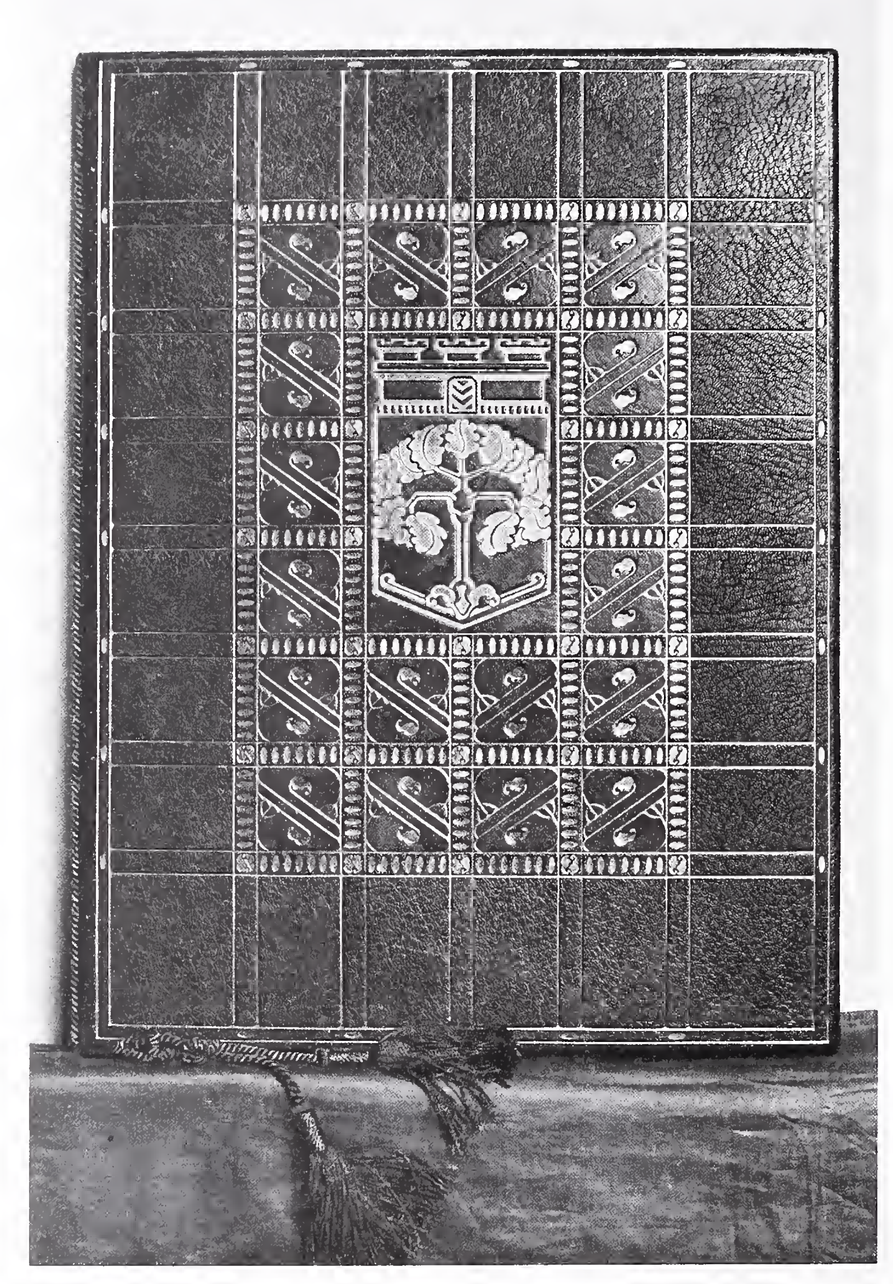
Gepreßter Lederband mit Handvergoldung



Gepreßter Lederkasten mit Goldpressung
Künstler-Ehrengabe für das Museum Folkwang 1912



Gepreßter Lederband mit Handvergoldung



Ehrenbürgerbrief der Stadt Hagen
für Bürgermeister Willde









